



Universidade de Aveiro
2019

Departamento de Línguas e Culturas



Universidade do Minho
2019

Instituto de Ciências Sociais

**Walter Chile
Rodrigues Lima**

**Traquitanas cênicas - saberes teatrais e artes de
pesca: A decolonização do cenotécnico no
*Teatro Cacuri***



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2019



Universidade do Minho Instituto de Ciências Sociais
2019

**Walter Chile
Rodrigues Lima**

**Traquitanas cênicas - saberes teatrais e artes de
pesca: A decolonização do cenotécnico no
*Teatro Cacuri***

Tese apresentada à Universidade de Aveiro e à Universidade do Minho para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Culturais, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista, Professora Catedrática do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e a coorientação artística da Doutora Wladilene Sousa Lima, Professora-Artista-Pesquisadora da ETDUFPA e do PPGArtes / Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

Tese realizada no âmbito do protocolo de colaboração estabelecido entre a Universidade de Aveiro (DLC) e a Universidade do Minho (ICS).

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À Lurdinha, que ficaria orgulhosa...

o júri
presidente

Doutor Artur Da Rosa Pires
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

Doutor Manuel Joaquim da Silva Pinto
Professor Catedrático, Universidade do Minho

Doutor Agenor Sarraf Pacheco
Professor Adjunto III, Universidade Federal do Pará

Doutor Luíz Manuel Moreira De Sousa Martins
Investigador, Universidade Nova de Lisboa

Doutora Marta Henriques Leitão Dos Santos Farinha
Investigadora, Universidade de Aveiro

Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista (orientadora)
Professora Catedrática, Universidade de Aveiro

agradecimentos

À CAPES, sob a gestão republicana do presidente Lula e da presidenta Dilma, por ampliarem os incentivos que possibilitaram aos membros da classe trabalhadora do Brasil estudar em centros qualificados.

Às minhas orientadoras, Doutora Maria Manuel Baptista e Doutora Wlad Lima, por acreditarem nesta proposta de trabalho, me acompanharem nesta jornada, partilharem saberes e afetos.

Ao Professor Camillo Vianna, mestre, amigo e parceiro incansável.

Aos pescadores e pescadoras do Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal, pelo acolhimento e pela partilha de saberes.

Aos colegas de doutoramento da UA/UM pelos momentos partilhados.

Ao meu irmão Elvis Lima, parceiro incondicional.

palavras-chave

Estudos Culturais, Estudos Teatrais, Saberes Pesqueiros, Decolonialidade, *Teatro Cacuri*.

resumo

Este trabalho evidencia os resultados de uma investigação teórica e empírica que articula os saberes embutidos nas artes de pesca, confeccionadas por pescadores e pescadoras pobres do Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal, com os Estudos Teatrais, especialmente do campo da cenografia e cenotécnica, tendo como base teórica os Estudos Culturais e a perspectiva Decolonial. O objetivo reside em criar o projeto de cinco traquitanas cênicas para habitar o projeto *Teatro Cacuri*, de modo a contribuir para o processo de decolonização do cenotécnico. No que se refere a metodologia, esta investigação está assentada no paradigma qualitativo e quanto a natureza, caracteriza-se como aplicada. O percurso metodológico utilizou diversos métodos para a coleta e análise de dados. Os instrumentos de recolha de dados foram a observação participante e a entrevista semiestruturada realizada com os praticantes e ex-praticantes de dez modalidades de pesca artesanal e de subsistência. Em seguida os dados foram tratados à luz da análise de conteúdo. A análise dos dados resultou na criação de cinco traquitanas cênicas intituladas de rotunda brechada, coxia galricho, rocega cênica, cabrita de luz e pari articulável, alcançadas a partir da transposição das potencialidades cênicas das artes de pesca para o campo da cenografia e cenotécnica amazônica, as quais se mostraram como dispositivos capazes de disparar a territorialização do cenotécnico no projeto *Teatro Cacuri*. A investigação constatou que os saberes embutidos nas artes de pesca, articulados com os saberes artísticos, sob uma abordagem interdisciplinar, podem favorecer a formulação de novos saberes artísticos, acadêmicos, científicos e contribuir para a decolonização dos seres e seus saberes.

keywords

Cultural Studies, Theatre Studies, Fishing Knowledge, Decoloniality, *Cacuri Theatre*.

abstract

This thesis is the result of a theoretical and empirical investigation that articulates the knowledge embedded in the fishing gear made by poor fishermen and fisherwomen from the North of Brazil and Center-South of Portugal, with the Theatrical Studies, especially the field of scenography and scenic technic, having as theoretical base the Cultural Studies and the Decolonial perspective. The objective is to project five scenic rigging to be used at the *Cacuri Theatre* project, in order to contribute to the process of decolonization of the scenic technic. In terms of methodology, this research is based on the qualitative paradigm and is an applied science type. The methodological approach used a diversity of methods for data collection and analysis. The instruments of data collection were participant observation and semi-structured interview with practitioners and former practitioners of ten types of artisanal and subsistence fishing. Then the data were treated by the lens of the content analysis. Data analysis resulted in the creation of five scenic rigging entitled as *rotunda brechada*, *coxia galricho*, *rocega cênica*, *cabrita de luz* and *pari articulável* from the transposition of the scenic potentialities of the fishing gear to the field of Amazonian scenography and scenic technic, which were devices capable of triggering the territorialization of the scenic technician in the *Cacuri Theatre* project. This research found that the knowledge embedded in the fishing gear, articulated with the artistic knowledge, under an interdisciplinary approach, can favor the formulation of new artistic, academic, scientific knowledge and contribute to the decolonization of beings and their knowledge.

Índice

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I – ESTUDOS CULTURAIS E DECOLONIAIS: CONTRIBUTOS PARA A DECOLONIZAÇÃO DO CENOTÉCNICO.....	30
1.1 ESTUDOS CULTURAIS E A PERSPECTIVA DECOLONIAL	30
1.2 O CENOTÉCNICO: PERFORMATIVIDADE E TERRITORIALIDADE	40
1.2.1 <i>A performatividade do cenotécnico.....</i>	<i>44</i>
1.2.2 <i>O cenotécnico como corpo clandestino.....</i>	<i>47</i>
1.2.3 <i>A territorialidade do cenotécnico.....</i>	<i>50</i>
1.3 POR UM CENOTÉCNICO DECOLONIZADO	56
CAPÍTULO II – QUANDO O ESPAÇO CÊNICO FALA.....	61
2.1 A FORMA DOS PALCOS E A RELAÇÃO COM A PLATEIA	61
2.2 CONFIGURAÇÃO ESPACIAL: INCLUSIVA OU EXCLUDENTE?.....	74
2.3 DA RAIZ PIVOTANTE AO TEATRO ITINERANTE	84
2.4 TEATROS DAS VÍSCERAS FIXAS E MÓVEIS.....	88
2.5 INTENSIFICADORES PROXÊMICOS.....	94
2.5 A MAQUINARIA CÊNICA	101
2.6 INTERAÇÃO DO ESPAÇO INTERNO COM O AMBIENTE EXTERNO	115
2.7 REPETIÇÃO E DIFERENÇA	123
2.8 SEGURA NAS MÃOS DE BRECHT E VAI.....	142
CAPÍTULO III – ARTES DE PESCA	149
3.1 ARTES DE PESCA DAS ÁGUAS GELADAS	150
3.1.1 <i>A cabrita</i>	<i>151</i>
3.1.2 <i>O chinchorro.....</i>	<i>154</i>
3.1.3 <i>Rede de arrasto de fundo com porta: a rede de bacalhau</i>	<i>156</i>
3.1.4 <i>O galricho.....</i>	<i>159</i>
3.1.5 <i>A rocega.....</i>	<i>161</i>
3.2 ARTES DE PESCA DAS ÁGUAS MORNAS.....	165
3.2.1 <i>O puçá de arrasto.....</i>	<i>166</i>
3.2.2 <i>A rede de arrasto de reponta.....</i>	<i>169</i>
3.2.3 <i>A folha de parí.....</i>	<i>173</i>
3.2.5 <i>O matapi.....</i>	<i>179</i>
3.3 A MULHER PESCADORA E AS QUESTÕES DE GÊNERO	185
3.3.1 <i>A mulher pescadora da Amazônia Clássica.....</i>	<i>186</i>
3.3.2. <i>A mulher pescadora em Portugal.....</i>	<i>192</i>
3.4 PESCA E DISCURSO OCULTO	197
CAPÍTULO IV – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA A CRIAÇÃO DAS TRAQUITANAS CÊNICAS.....	202
4.1 CARACTERIZAÇÃO DOS LOCAIS DE PESQUISA DE CAMPO NA PESCA	204
4.1.1 <i>Mergulho nas águas geladas.....</i>	<i>204</i>
4.1.2 <i>Mergulho nas águas mornas</i>	<i>206</i>
4.2 PERFIL DOS MESTRES PESCADORES E DA MESTRA PESCADORA ENTREVISTADOS DA PESQUISA DE CAMPO	208
4.2.1 <i>Mestres das águas geladas.....</i>	<i>209</i>
4.2.2 <i>Mestres e mestra das águas mornas.....</i>	<i>215</i>
4.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA RECOLHA DOS DADOS.....	220

4.1.1 Pesquisa de campo realizada no Museu Nacional de Etnologia de Portugal	223
4.1.2 Pesquisa de campo na pesca realizada em Portugal	224
4.1.3 Pesquisa de campo na pesca realizada no Brasil	227
4.1.4 Pesquisa de campo realizada nos teatros.....	232
4.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA ANÁLISE DOS DADOS.....	235
CAPÍTULO V – PESCA, CORPO E TEATRO	239
5.1 PERFORMATIVIDADE NA PESCA	240
5.2 ORGANICIDADE NA PESCA	246
5.4 POTENCIALIDADE CÊNICA.....	254
5.5 TECNOLOGIA <i>CACURI</i>	257
5.6 ARTES DE PESCA COMO CULTURA MATERIAL EMERGENTE	261
CAPÍTULO VI - PROJEÇÃO DAS TRAQUITANAS DO <i>TEATRO CACURI</i>...	264
6.1 ARTES DE PESCA COMO DISPOSITIVOS PARA CRIAÇÕES ARTÍSTICAS ...	264
6.2 O PROJETO TEATRO CACURI	268
6.3 OS DESEJOS CALVINIANOS PARA O “MILÊNIO POR VIR”	276
6.4 TRAQUITANAS: A CRIAÇÃO DOS DISPOSITIVOS CÊNICOS.....	291
6.4.1 Rotunda Brechada	292
6.4.2 Rocega Cênica.....	297
6.4.3 Coxia Galricho	301
6.4.4 Cabrita de Luz	306
6.4.5 <i>Parí Articulável</i>	310
DECOLONIZAÇÃO DO CENOTÉCNICO.....	318
BIBLIOGRAFIA	328
ANEXO I	343
MAQUETE VIRTUAL DO <i>TEATRO CACURI</i>	343
ANEXO II.....	344
ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	344

ÍNDICE FIGURAS

FIGURA 1: REGISTRO DA BOCA DE CENA DO PALCO DO TEATRO ALLA SCALA, MILÃO, ITÁLIA, A PARTIR DO CENTRO DA PLATEIA, MOMENTOS ANTES DO INÍCIO DO ESPETÁCULO DE BALLET GISELLE.	63
FIGURA 2: VISTA DO INTERIOR DO <i>CORRAL</i> DE COMÉDIAS A PARTIR DA CAZUELA, ALMAGRO-ESPAÑA. NAS LATERAIS ESTÃO LOCALIZADOS OS CORREDORES QUE ACOMODAVAM AS CAMADAS SOCIAIS MAIS FAVORECIDAS E NO FUNDO DESTES, PRATICAMENTE SOBRE O PALCO, SE SITUAM OS APOSENTOS QUE ERAM RESERVADOS ÀS FAMÍLIAS MAIS ABASTADAS.	64
FIGURA 3: PLANTA BAIXA DE UM ESQUEMA DE ORGANIZAÇÃO DA SALA DE ESPETÁCULOS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO PARÁ WALDEMAR HENRIQUE, NO BRASIL, PARA A REALIZAÇÃO DE CENAS SIMULTÂNEAS.	70
FIGURA 4: PLANTA BAIXA DE UM ESQUEMA DE MONTAGEM DA SALA DE ESPETÁCULOS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO PARÁ WALDEMAR HENRIQUE, NO BRASIL, PARA A REALIZAÇÃO DE CENAS CENTRAIS E EM FORMA DE CRUZ.....	71
FIGURA 5: PLANTA BAIXA DO PROJETO TEATRO CACURI COM DESTAQUE PARA A ÁREA DE AÇÃO CÊNICA, ORGANIZADA NA FORMA ARENA CIRCULAR.	72
FIGURA 6: PLANTA BAIXA DO PROJETO TEATRO CACURI COM DESTAQUE PARA A ÁREA DE AÇÃO CÊNICA, ORGANIZADA NA FORMA ARENA $\frac{3}{4}$ DE CÍRCULO.	73
FIGURA 7: PLANTA BAIXA DO TEATRO ALLA SCALA DE MILÃO, ITÁLIA.	76
FIGURA 8: SALA DE ESPETÁCULOS DO TEATRO ALLA SCALA, MILÃO, ITÁLIA. REGISTRO REALIZADO A PARTIR DA ZONA PALCHI, II ORDINE.	77
FIGURA 9: VISTA DO INTERIOR DO CORRAL DE COMÉDIAS, ALMAGRO-ESPAÑA, A PARTIR DO CORREDOR LATERAL ESQUERDO DO SEGUNDO NÍVEL. NO ANDAR TÉRREO ESTÁ LOCALIZADO O PÁTIO DOS MOSQUETEIROS, ACIMA, AO FUNDO E CENTRALIZADA ESTÁ SITUADA A CAZUELA.	79
FIGURA 10: PLANTA BAIXA INDICANDO OS TRÊS NÍVEIS DE GALERIAS SITUADAS NO ANEL QUE ENVOLVE O PALCO DO SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO.	81
FIGURA 11: VISTA DIAGONAL DE PARTE DO PÁTIO CENTRAL E DOS TRÊS NÍVEIS DE GALERIAS DA ZONA PLATEIA DO SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO, REGISTRADA A PARTIR DA GALERIA BAIXA.	82
FIGURA 12: SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO. IMAGEM CAPTURADA DA APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO MACBETH, ANTES DE TOMARMOS CONHECIMENTO DA NECESSIDADE DE AUTORIZAÇÃO PARA TAL.	89
FIGURA 13: PLANTA BAIXA DE UM PALCO ARENA $\frac{3}{4}$ DE CÍRCULO. O CÍRCULO NEGRO CENTRAL REPRESENTA O PICADEIRO, AS TRÊS TARJAS PERIFÉRICAS QUE O RODEIAM REPRESENTAM O LUGAR DO PÚBLICO E A TARJA AUSENTE É DESTINADA AO PALCO RECUADO.	92
FIGURA 14: VISTA LATERAL DO PALCO DE UM TEATRO DE TIPOLOGIA À ITALIANA COM DESTAQUE PARA AS ZONAS PERIFÉRICAS E SEUS MAQUINÁRIOS CÊNICOS QUE SÃO OCULTADOS PARA O PÚBLICO.	103
FIGURA 15: SALA DE ESPETÁCULOS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO PARÁ WALDEMAR HENRIQUE, NO BRASIL, COM ÊNFASE PARA OS PÓRTICOS MÓVEIS, UTILIZADOS PARA A REALIZAÇÃO DE EFEITOS ESPECIAIS EM CENA.	105
FIGURA 16: PORMENOR DE UM PÓRTICO MÓVEL COMPONENTE DO MAQUINÁRIO CÊNICO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO PARÁ WALDEMAR HENRIQUE, NO BRASIL.	106
FIGURA 17: PORMENOR DO TETO DO PALCO DO SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO.	108
FIGURA 18: TRAQUITANA DE LUZ, ANTROPOMÓRFICA, INSTALADA NA PLATEIA CENTRAL DO SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO. SENDO AFINADA (AJUSTADA PARA USO) PELA CENOTÉCNICA DO TEATRO.	110
FIGURA 19: PORMENOR DA TRAQUITANA DE LUZ, ANTROPOMÓRFICA, INSTALADA NO PÁTIO CENTRAL SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO, COM OS REFLETORES DE LED FIXADOS NO TETO DA GALERIA DO SEGUNDO NÍVEL, EM SEGUNDO PLANO.	111
FIGURA 20: ELEVADOR DO ANFITEATRO FLAVIANO - COLISEU, ROMA, ITÁLIA, EM RESTAURO, UTILIZADO PARA ELEVAR E COLOCAR NA ÁREA DE AÇÃO CÊNICA OS LEÕES E OUTRAS FERAS, CONFINADOS NAS SUAS COXIAS SUBTERRÂNEAS.	113
FIGURA 21: PROJETO TEATRO CACURI SOB UMA VISTA AÉREA.	116

FIGURA 22: VISTA DO ESPAÇO INTERNO E EXTERNO DO SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO, RECONSTRUÍDO EM FINS DOS ANOS 90 DO SÉCULO XX.	117
FIGURA 23: CORRAL DE COMÉDIAS, ALMAGRO, ESPANHA. VISTA DA ABERTURA PARA O CÉU A PARTIR DO PÁTIO, DESTACANDO A TRAQUITANA DE VEDAÇÃO DA INTERAÇÃO COM O AMBIENTE EXTERNO.	118
FIGURA 24: VISTA DO INTERIOR DO CORRAL DE COMÉDIAS DE ALMAGRO-ESPAÑA, À NOITE. ACIMA, A TRAQUITANA VEDANDO TOTALMENTE A INTERAÇÃO COM O AMBIENTE EXTERNO.	119
FIGURA 25: TAZIYÉ AO AR LIVRE, ENCENADA POR DEVIXES ERRANTES, SÉCULO XIX.	125
FIGURA 26: VISTA DO TEATRO DE EPIDAURO NOS ANOS 50 DO SÉCULO XX.	126
FIGURA 27: PLANTA BAIXA DO TEATRO EPIDAURO.	127
FIGURA 28: TEATRO ROMANO DE ORANGE.	128
FIGURA 29: VISTA INTERNA DO ANFITEATRO FLAVIANO - COLISEU, ROMA, ITÁLIA, COM ÊNFASE À ESTRUTURA DE SUSTENTAÇÃO DO PISO DA ÁREA DE AÇÃO CÊNICA CIRCULAR E OVALADA.	129
FIGURA 30: FACE EXTERNA DO ATUAL SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO.	131
FIGURA 31: VISTA DE SEGMENTO DA ÁREA CENTRAL COM O CÉU AO FUNDO. SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO.	132
FIGURA 32: FUNDO DO PALCO DO SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO.	133
FIGURA 33: TETO DO PALCO DO SHAKESPEARE’S GLOBE THEATER, LONDRES, NO REINO UNIDO.	133
FIGURA 34: SALA DE ESPETÁCULOS DO PRIMEIRO THÉÂTRE EM ROND DE PARIS, FRANÇA.	135
FIGURA 35: SALA MÓVEL PARA CENAS CIRCUNDANTES DO THÉÂTER MOBILE CIRCULAIRE. CASA DA CULTURA DE GRENoble, NA FRANÇA, CONSTRUÍDA POR JACQUES POLIERI EM 1968.	136
FIGURA 36: PLANTA BAIXA REPRESENTANDO TRÊS ETAPAS DO MOVIMENTO DO PALCO E DA SALA DE ESPETÁCULOS DO PROJETO DO TEATRO TOTAL, DE AUTORIA DE WALTER GROPIUS.	138
FIGURA 37: VISTA SUPERIOR DO INTERIOR DA SALA DE ESPETÁCULOS DO TEATRO CIRCO PRICE, ORGANIZADO NA COMPOSIÇÃO ARENA $\frac{3}{4}$ DE CÍRCULO. MADRID, ESPANHA.	139
FIGURA 38: PROJETO TEATRO CACURI, PLANTA BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO.	141
FIGURA 39: VISTA AÉREA DO PROJETO TEATRO CACURI COM AS TRAQUITANAS CÊNICAS INSTALADAS.	147
FIGURA 40: ARTE DE PESCA CABRITA EM EXPOSIÇÃO NO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE PORTUGAL. RECOLHIDA NA RIA DE AVEIRO POR LUIZ MARTINS NO ANO DE 2006. COMPONENTE DO ACERVO DA EXPOSIÇÃO ARTES DE PESCA: PESCADORES, NORMAS, OBJETOS INSTÁVEIS.	151
FIGURA 41: UMA CABRITA SENDO RETIRADA DAS ÁGUAS DA RIA DE AVEIRO PELO MESTRE DAS CABRITAS, PORTUGAL.	152
FIGURA 42: REGISTRO DA PERFORMANCE DE APANHA DE AMEIJOS E BERBIGÕES COM A ARTE DE PESCA CABRITA NA RIA DE AVEIRO, PORTUGAL.	153
FIGURA 43: DEMONSTRAÇÃO DO MOVIMENTO EXECUTADO PELA REDE CHINCHORRO EM QUATRO ETAPAS DE SUA PERFORMATIVIDADE.	155
FIGURA 44: REDE DE ARRASTO DE FUNDO COM PORTA UTILIZADA NA PESCA DO BACALHAU PELA FROTA PORTUGUESA.	157
FIGURA 45: ESBOÇO DE UM ESQUEMA DE MONTAGEM DE UMA REDE DE ARRASTO DE FUNDO COM PORTA UTILIZADA PELA FROTA PORTUGUESA NA PESCA DO BACALHAU.	158
FIGURA 46: GALRICHOS SECANDO SOB O SOL.	160
FIGURA 47: ARTE DE PESCA GALRICO, SOB UMA VISTA LATERAL.	160
FIGURA 48: ROCEGA EM EXIBIÇÃO NO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE PORTUGAL. EXPOSIÇÃO ARTES DE PESCA: PESCADORES, NORMAS, OBJETOS INSTÁVEIS (MARTINS, 2014).	163
FIGURA 49: ESBOÇO DO ESQUEMA DE UTILIZAÇÃO DA ROCEGA.	164
FIGURA 50: DESENHO DE UM PUÇÁ DE ARRASTO UTILIZADO PARA A CAPTURA DO CAMARÃO DE ÁGUA SALGADA NO ESTADO DO PARÁ - BRASIL.	167
FIGURA 51: FRAME DE REGISTRO EM VÍDEO DA PESCA DE CAMARÃO COM O PUÇÁ DE ARRASTO NA PRAIA DO PORTO DA PENHA, RESERVA EXTRATIVISTA MARINHA DE MARACANÃ, ESTADO DO PARÁ, BRASIL.	168
FIGURA 52: REGISTRO DA FASE DO ENTRALHO DA REDE DE ARRASTO DE REPONTA. FURO MARACAPUCU, ABAETETUBA, PARÁ, BRASIL.	170
FIGURA 53: PORMENOR DA EXECUÇÃO DO ENTRALHO. FURO MARACAPUCU, ABAETETUBA, PARÁ, BRASIL.	171
FIGURA 54: REPRESENTAÇÃO DO ESQUEMA DE ASSENTAMENTO DA REDE DE ARRASTO DE REPONTA NA BAÍA DE MARAPATÁ, ABAETETUBA, PARÁ, BRASIL.	171

FIGURA 55: FRAME DE REGISTRO EM VÍDEO DA PESCA COM REDE DE ARRASTO DE REPONTA NA BAÍA DE MARAPATÁ, MUNICÍPIO DE ABAETETUBA, PARÁ-BRASIL	172
FIGURA 56: DESENHO DE UMA FOLHA DE PARÍ UTILIZADA NA PESCA DE TAPAGEM.....	174
FIGURA 57: FRAME DE REGISTRO EM VÍDEO DA DESPESCA DE UMA PESCA DE TAPAGEM. FURO MARACAPUCU, ABAETETUBA, PARÁ, BRASIL.....	175
FIGURA 58: BUSCA VIDA DE 3 GANCHOS CONFECCIONADO EM FERRO. UTILIZADO PARA RECUPERAR ARTES DE PESCA PERDIDAS NO FUNDO DOS RIOS. ABAETETUBA, PARÁ, BRASIL.....	177
FIGURA 59: MATAPI COM A PORTA ABERTA. UTILIZADO PARA CAPTURAR CAMARÃO DE ÁGUA DOCE NA REGIÃO DAS ILHAS DE ABAETETUBA, PARÁ, BRASIL.....	181
FIGURA 60: ARTE DE PESCA CACURI. ASSENTADO NA COSTA MARAPATÁ, ESTUÁRIO SUL DO RIO AMAZONAS, REGIÃO DAS ILHAS DO MUNICÍPIO DE ABAETETUBA, PARÁ, BRASIL.	269
FIGURA 61: PLANTA BAIXA ESTILIZADA DE UM CURRAL CACURI.	270
FIGURA 62: PLANTA BAIXA ESTILIZADA DO CACURI ESTUARINO. CONFECCIONADO EM MEIO DIGITAL A PARTIR DE ESBOÇO DO MESTRE ARISTEU, CACURIZEIRO DO RIO DA PRATA, ABAETETUBA, PARÁ, BRASIL.	271
FIGURA 63: PROJETO DO TEATRO CACURI SOB UMA VISTA SUPERIOR.	272
FIGURA 64: PROJETO TEATRO CACURI, SOB UMA VISTA EXTERNA.	273
FIGURA 65: PROJETO TEATRO CACURI. VISTA SUPERIOR DA ÁREA DE AÇÃO CÊNICA E MEZANINOS. FRAME DA MAQUETE VIRTUAL, 1ª VERSÃO.	274
FIGURA 66: PROJETO TEATRO CACURI, VISTA DA ÁREA DE AÇÃO CÊNICA COM OS MEZANINOS AO FUNDO.....	275
FIGURA 67: DESENHO DE UMA FOLHA DE PARÍ. CONFECCIONADO PELO AUTOR A PARTIR DE OBSERVAÇÃO EM CAMPO.....	279
FIGURA 68: PLANTA BAIXA DO PROJETO TEATRO CACURI COM A RELAÇÃO PALCO PLATEIA ORGANIZADA NA FORMA ARENA CIRCUNDANTE.	280
FIGURA 69: ESBOÇO DE UMA ROTUNDA TEATRAL INSTALADA EM UM PALCO DE TIPOLOGIA À ITALIANA.	293
FIGURA 70: TRAQUITANA CÊNICA ROTUNDA BRECHADA E CENOTÉCNICO, SOB UMA VISTA LATERAL.....	295
FIGURA 71: TRAQUITANA CÊNICA ROTUNDA BRECHADA E CENOTÉCNICO, SOB UMA VISTA AÉREA.	296
FIGURA 72: ROTUNDA BRECHADA EM CENA.	297
FIGURA 73: TRAQUITANA ROCEGA CÊNICA E CENOTÉCNICO, SOB UMA VISTA DIAGONAL.	299
FIGURA 74: PORMENOR DA TRAQUITANA ROCEGA CÊNICA.	299
FIGURA 75: SIMULAÇÃO DA CENA DE UM ATUANTE SENDO ROCEGADA NA ÁREA DE AÇÃO CÊNICA DO PROJETO TEATRO CACURI.	300
FIGURA 76: PALCO DE TIPOLOGIA À ITALIANA. A ZONA PERIFÉRICA, TAMBÉM IDENTIFICADA PELA LETRA “A” E PELA TONALIDADE MAIS ESCURA, CORRESPONDE À COXIA.	302
FIGURA 77 VISTA AÉREA DO PROJETO TEATRO CACURI COM AS COXIAS GALRICOS MONTADAS PARA FORA DA ÁREA DE AÇÃO CÊNICA.....	303
FIGURA 78: TRAQUITANA CÊNICA COXIA GALRICHO E CENOTÉCNICO, SOB UMA VISTA FRONTAL.	304
FIGURA 79: TRAQUITANA CÊNICA COXIA GALRICHO E CENOTÉCNICO, SOB UMA VISTA LATERAL.	305
FIGURA 80: TRAQUITANA CÊNICA COXIA GALRICHO E CENOTÉCNICO SOB UMA VISTA AÉREA DIAGONAL.	305
FIGURA 81: TRAQUITANA CÊNICA CABRITA DE LUZ, SOB UMA VISTA DIAGONAL.	307
FIGURA 82: TRAQUITANA CÊNICA CABRITA DE LUZ E CENOTÉCNICO, SOB UMA VISTA LATERAL.	308
FIGURA 83: CABRITA DE LUZ E CENOTÉCNICA EM AMBIENTE RURAL.	309
FIGURA 84: CABRITA DE LUZ E CENOTÉCNICA PROJETANDO LUZ EM FUNDO NEGRO.....	309
FIGURA 85: PLANTA BAIXA DO PROJETO TEATRO CACURI COM A TRAQUITANA CÊNICA PARÍ ARTICULÁVEL EM DESTAQUE PELOS SEGMENTOS DE RETA E CURVA DESCONTÍNUOS NA ESPIA E ÁREA DE AÇÃO CÊNICA RESPECTIVAMENTE.....	311
FIGURA 86: PARÍ ARTICULÁVEL NA ESPIA DO PROJETO TEATRO CACURI.....	311
FIGURA 87: PORMENOR DO PARÍ ARTICULÁVEL NA ESPIA.....	312
FIGURA 88: PROJETO TEATRO CACURI SOB UMA VISTA AÉREA DIAGONAL COM AS TRAQUITANAS CÊNICAS INSTALADAS.....	313
FIGURA 89: PROJETO TEATRO CACURI SOB UMA VISTA LATERAL.	314
FIGURA 90: PROJETO TEATRO CACURI, VISTA AÉREA SOBRE A ESPIA.....	315

ÍNDICE DE TABELAS / INFOGRÁFICOS

TABELA 1: QUADRO SÍNTESE DAS TIPOLOGIAS DE TEATROS INVESTIGADAS.....	148
TABELA 2: INFOGRÁFICO: LOCALIZAÇÃO DAS ARTES DE PESCA INVESTIGADAS.....	183
TABELA 3:INFOGRÁFICO II: SINTESE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS TRAQUITANAS CÊNICAS	317

“(...) E aquele para quem a obra foi criada deve abrir inteiramente a sua alma para viver. Então conhecerá, também ele, a felicidade (...)” (Kandinski, 2008, p. 40).

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi realizado no âmbito dos Estudos Culturais e apresenta os resultados de uma investigação teórica e empírica que articula os saberes teatrais, especialmente do campo da cenotécnica, com os saberes práticos embutidos nas artes de pesca artesanais¹ e de re-existência (subsistência)², cujos interlocutores são pescadores e pescadora da região Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal. O que pretendemos com esta investigação é criar o projeto de cinco traquitanas cênicas para o *Teatro Cacuri*³, a partir da articulação dos saberes supracitados, de modo a contribuir para a decolonização do cenotécnico.

Esclarecido, nestes termos, o tema central desta tese, julgamos necessário enfatizar antes disto que a perspectiva Decolonial⁴ visa valorizar as epistemologias de agentes sociais que sentem os efeitos da dominação nos sistemas hierárquicos nos quais estão inseridos (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007), colaborando, simultaneamente para a compreensão, reconhecimento e a valorização de culturas e saberes locais, para além daqueles que ainda são ensinados pelas culturas centrais e reproduzidos nas culturas periféricas (Mignolo, 2007; Santos, 2010). Quijano (2007) também observa que é o corpo que sente os efeitos da

¹ De acordo com o Decreto Lei 11.959/2009 (2013) do Governo brasileiro, a pesca artesanal é um tipo de pesca comercial “(...) praticada diretamente por pescador profissional, de forma autônoma ou em regime de economia familiar, com meios de produção próprios ou mediante contrato de parceria, desembarcado, podendo utilizar embarcações de pequeno porte (...)” (p. 15).

² De acordo com o Decreto Lei 11.959/2009 (2013) do Governo brasileiro, a pesca de subsistência é um tipo de pesca não comercial “(...) praticada com fins de consumo doméstico ou escambo sem fins de lucro e utilizando petrechos previstos em legislação específica (...)” (p. 15). Partindo da compreensão decolonial de que os pescadores e as pescadoras existem e não subsistem, que resistem aos processos coloniais de dominação das mentes, dos corpos e contra os silenciamentos colonialistas, adotaremos nesta investigação a expressão re-existência em detrimento da expressão subsistência.

³ O *Teatro Cacuri* corresponde ao projeto de uma arquitetura cênica desmontável elaborada por Walter, Lima (2012) inspirado na forma arquitetural da arte de pesca *cacuri* e nos saberes dos fazedores de *cacuri* que o autor denomina de Mestres *Cacurizeiros*. O termo traquitana, dentro do universo das artes cênicas, pode identificar os mecanismos, “engenhocas” ou arranjos tecnológicos, rudimentares ou não, criados por cenógrafos e cenotécnicos para realizar efeitos especiais ou truques no contexto da cena (Serroni, 2014). Neste trabalho, utilizaremos, portanto, a terminologia traquitanas cênicas para identificar os maquinários cênicos idealizados nesta investigação para compor o projeto cenotécnico do *Teatro Cacuri*, e a terminologia *maquinário cênico* para identificar a maquinaria cênica dos teatros existentes. Estes termos, *Teatro Cacuri* e *traquitanas cênicas*, serão abordados em todos os capítulos e descritos detalhadamente no capítulo VI da presente investigação.

⁴ Expressão cunhada pelo filósofo Maldonado-Torres, pertencente ao coletivo “modernidade e colonialidade”. Este coletivo é formado por intelectuais do campo dos Estudos Culturais/Perspectiva Decolonial da América Latina que se ocupam da reflexão sobre os efeitos do pensamento eurocêntrico dominante na sociedade global e suas consequências nas culturas ditas periféricas.

dominação, e desta forma, Maldonado-Torres (2007) evidencia a necessidade de também o decolonizar.

Assim, a partir da compreensão que os modelos arquitetônicos de teatros existentes detêm poder sobre o corpo do cenotécnico, o qual é retratado como oculto e/ou intruso da cena artística (Pavis, 2008), cogita-se a necessidade de compreender e revelar este profissional na sua performatividade na área cênica, não de forma “teatralizada” (Pavis, 2008), mas como um componente efetivo e essencial para o fazer artístico. Nesse sentido, as espacialidades cênicas e os maquinários existentes precisam ser repensados para atender às novas demandas cogitadas para este cenotécnico.

Nesse sentido, defenderemos que a criação do projeto de cinco traquitanas cênicas para o projeto *Teatro Cacuri* deve ser compreendida como um processo decolonial, uma vez que reconhece, valoriza e visibiliza os saberes embutidos na arte da cenotécnica, articulados com os saberes da pesca, uma vez que, identificamos em intenso trabalho de campo, que a pesca é uma atividade eminentemente orgânica, performativa, no âmbito da qual as artes de pesca se encontram conectadas ao corpo pescante⁵, tornando-se uma extensão tecnológica, tal qual na arte da cenotécnica.

A partir dessas considerações, julgamos necessário explicitar o enquadramento e as questões que levantamos no decorrer desta investigação. Assim, para o seu desenvolvimento, inicialmente procedemos a sua revisão de literatura no campo dos Estudos Culturais (Hall, 1997; Costa, 2004; Martins, 2011; Baptista, 2014), constatando que os objetos das práticas cotidianas podem ser observados e interpretados como testemunhas das transformações culturais (Williams, 1979). Além disso, essas leituras contribuíram significativamente para as reflexões sobre o aspecto emergente desses objetos, ou seja, as suas relações com os novos significados e valores que estão em contínua criação.

Partindo das reflexões relativas às várias dimensões da cultura como dominante, residual e emergente (Williams, 1979) Lima, Walter, (2012) criou o projeto do *Teatro Cacuri*, tendo como referência a forma arquitetural da arte de pesca denominada *cacuri*. Neste contexto, utilizamos a expressão arte de pesca para identificar os apetrechos de tecnologia artesanal e de última geração, utilizados para a captura da fauna aquática (Food and Agriculture Organization, 1997; Farias, 1988). De entre as artes de pesca existe o *cacuri*,

⁵ Terminologia cunhada por nós para destacar o corpo que pesca, criada a partir da expressão “atuante”, utilizada por Guinsburg (2002) para indicar os protagonistas de uma ação cênica.

cuja palavra pertencente à Língua Geral⁶ e refere-se a uma arte de pesca fixa de grandes dimensões (Ribeiro, 1987). Esta arte de pesca compõe a categoria dos currais amazônicos e é assentada nas margens de rios, igarapés⁷ e praias para capturar a fauna aquática que transita a jusante e a montante pelas correntes de maré (Lima, Walter, 2012). O *cacuri* é caracterizado por possuir um cercado circular e uma grande parede reta chamada de *espia* (Lima, Walter, 2010). Esta última inicia-se na margem do cercado e se estende pelo espaço externo. Tanto o cercado circular como a *espia* são confeccionados por esteios e folhas de *pari*⁸ (Lima, Walter, 2012) (figura 60).

Assim, o projeto do *Teatro Cacuri* (Lima, Walter, 2012) consistiu na idealização de um espaço cênico desmontável, com arquitetura cênica performativa, em que o espaço teatral é pensado para possibilitar o acontecimento de múltiplas formas de representação espetacular, bem como revelar os bastidores do teatro.

Este projeto de arquitetura cênica performativa corresponde a um teatro da floresta, conceito cunhado por Loureiro (2002) para identificar as espetacularidades presentes nas manifestações religiosas e lúdicas encenadas pela população residente da Amazônia. Posteriormente, o conceito foi abordado por Lima, Wlad (2009) que a ele atribuiu novos significados, ao criar a rede social Teatro da Floresta, uma plataforma virtual utilizada para a escritura da história do teatro produzido pelos artistas amazônidas na atualidade, com o objetivo de promover a interação sócio-artística destes. Nesta perspectiva, a autora concebeu uma cartografia que é alimentada constantemente com obras de artistas cênicos locais.

Neste sentido, o projeto *Teatro Cacuri* caracteriza-se como um teatro da floresta de perspectiva Decolonial, concebido a partir dos saberes e fazeres práticos dos pescadores da floresta amazônica, articulados com os saberes teatrais ocidentais, e reelaborados por um Arte-Educador, em artes cênicas, procedente da mesma floresta (Lima, Walter, 2012). Além disso, esta proposta de teatro visa ambientar e contracenar com as representações

⁶ Conhecida também como *Nheengatu* ou *Tupi Moderno*, a Língua Geral era falada nas terras brasileiras, até à sua proibição, por meio da Lei do *Diretório* nos meados do século XVIII, e imposição da língua portuguesa, como parte da política de expansão da Língua portuguesa e fortalecimento do Estado Português, liderado por Marquês de Pombal (Navarro, 2012).

⁷ Segundo Moraes (2013) a palavra igarapé tem origem na Língua Tupi e a sua tradução literal para o português indica o caminho de canoa, mas que também corresponde a um “(...) riacho amazônico, ribeiro, curso em miniatura [de rio] que tem, como os grandes, todas as características fluviais, [nele] nenhuma canoa lhe pernoita na boca, onde se encontram batendo, fungando, mergulhando, nadando, jacarés, botos, sucurijus, poraquês, piraibas que aí devoram os peixes miúdos erradios (...)” (p. 103).

⁸ *Parí* ou folha de *parí* corresponde a um pano confeccionado de talas e varas com que se constrói o *cacuri* (Moraes, 2013). Para Maneschky (1993) o *parí* consiste em uma esteira ou parede de origem indígena composta de talas trançadas com cipó, que formam a barreira física dos currais.

espetaculares criadas pela população residente da Amazônia, a exemplo do teatro ritual observado por Loureiro (2002), para disparar outras obras cênicas, cartografadas pela rede de Lima, Wlad (2009); promovendo ainda a visibilização de epistemologias locais, e, por fim, acolher representações espetaculares advindas de outras culturas, a partir da sua materialização.

No entanto, o trabalho desenvolvido por Lima, Walter (2012) alcançou tão somente a elaboração do projeto arquitetônico e a definição do espaço teatral, ou seja, da carcaça do teatro. Verificou-se, porém, a carência do projeto de construção dos maquinários cênicos, ou de suas vísceras, o que corresponde ao projeto cenotécnico e aos mecanismos que permitem a realização dos movimentos e efeitos especiais em cena (Bataille, 1989; Esteban, 2009).

Porém, devido às características formais do projeto *Teatro Cacuri*, ou seja, um teatro circular, desmontável, sem zonas ocultas e a céu aberto, portanto, sem teto e urdimento aéreo-central para receber maquinários como os dos teatros existentes, ele necessita de traquitanas cênicas⁹ específicas, que sejam práticas, leves, autônomas e desmontáveis, para que, assim, possam atender às suas necessidades de funcionamento, além de se adequarem às peculiaridades de espaço cênico.

A partir da necessidade de construção deste projeto das traquitanas cênicas, questionou-se, primeiramente, a respeito de quantas tranquitanas seriam necessárias para que o *Teatro Cacuri* funcionasse como um espaço teatral predisposto ao jogo cênico.

A fim de responder essa questão, efetivou-se um minucioso estudo sobre arquitetura cênica (Surgers, 2009; Toulouse-Carasso, 2011; Mervant-Roux, 2015), cenotécnica (Machado, 2004; Dalai, 2010; Blanchart, 1951) e as potencialidades do espaço cênico (Oddey & White, 2008). Neste processo identificou-se a escassez de trabalhos investigativos que relacionassem artes de pesca com cenotécnica e arquitetura cênica, tornando-se, deste modo, mais uma força motriz para a construção de um suporte teórico, criativo e para o desenvolvimento da presente investigação.

A partir deste estudo, tornou-se relevante a necessidade de criar traquitanas cênicas para cinco zonas do projeto do *Teatro Cacuri*, as quais são cruciais para que os espetáculos possam acontecer subsidiados pelos mecanismos que possibilitam os efeitos especiais e os

⁹ Podem ser entendidas como engenhocas criadas para a realização de efeitos ou truques cênicos. Uma definição mais detalhada está disponível no subcapítulo 6.4.

truques cênicos. Assim, as traquitanas compreendem: uma rotunda removível para a área de ação cênica; as coxias¹⁰, removíveis; um mecanismo de elevação de atuentes e de equipamentos; uma fonte de iluminação cênica autônoma; e a concepção de dinamismo aos *parís*¹¹ que formam a *espia* e as paredes do teatro.

As leituras realizadas no campo dos Estudos Teatrais¹² apontam para uma definição de cenotécnico (Pavis, 2008; Blanchart, 1951; Dalai, 2010) como sendo o responsável pela construção de artefatos de cena e pela operação do maquinário cênico. Além disso, foi verificado que esta função é dotada de performatividade (Féral, 2009; 2013) e que o maquinário cênico, compreendido como tecnologia (Veraszto et. al., 2008), pode ser interpretado como a extensão do corpo do cenotécnico, de forma análogo aos estudos realizados por McLuhan (2008).

No entanto, apesar da sua importância, este profissional realiza suas atribuições nos bastidores dos teatros e, eventualmente, executando alguma função em cena. Porém, neste caso, o cenotécnico é compreendido como um intruso na cena ou, precisa ter seus movimentos “(...) ‘teatralizados’ [para serem] integrados ao espetáculo, [na condição de] observadores intermediários entre atores e público (...)” (Pavis, 2008, p. 233).

A partir das leituras realizadas no campo dos Estudos Culturais (Baptista, 2009; Williams, 1958; 1979; Hoggart, 1973; Hall, 1997), constatamos que desde a sua gênese, esta área de conhecimento direcionou seu olhar para a cultura da classe trabalhadora e das populações silenciadas, precárias e invisíveis (Baptista, 2009), ora verificou-se que as condições de ocultado, intruso e “teatralizado” em que o cenotécnico se encontra nos teatros existentes, compreende o que Chobaux (1993) denomina de corpos clandestinos. Este conceito contribuiu para articular a condição de invisibilidade do corpo do cenotécnico e a existência de relações hierárquicas estabelecidas no seio das montagens cênicas.

Neste sentido, constatou-se a necessidade de realizar um giro decolonial (Mignolo, 2007; Maldonado-Torres, 2007), ou seja, o desprendimento da colonialidade sobre o ser e

¹⁰ Expressão, possivelmente, importada da engenharia naval, a coxia nas artes cênicas, segundo Machado (2004), corresponde a zona delimitada entre as paredes laterais do palco e as suas vestimentas. Em um teatro de tipologia *à italiana*, torna-se uma área não visível ao público, pois nela são instalados os mecanismos de operação da maquinaria de cena, como também possui a função de abrigar os atuentes e elementos cênicos antes e depois de entrarem em cena.

¹¹ A definição detalhada dos equipamentos cenotécnicos mencionados estão disponíveis no sexto capítulo.

¹² Pavis (2008) assegura que os Estudos Teatrais têm como objeto de estudo “(...) todas as práticas artísticas que podem intervir no uso da cena e do ator, quer dizer, todas as artes e técnicas das quais uma época dispõe, (...)” (p. 150), os quais não se detêm somente no texto dramático ou ao corpo atuante, mas também noutros ofícios da cena, tais como a cenografia, a cenotécnica, a iluminação e o figurino.

sobre o saber, contribuindo, assim, para a valorização e visibilização de epistemologias locais e de agentes sociais, bem como para a construção de novas relações e novos modos de compreender a vida dos sujeitos e das comunidades. Assim sendo, julgamos necessário fomentar um diálogo menos hierárquico, a partir dos saberes embutidos na cenotécnica com outros saberes teatrais, uma vez que Baptista (2009) admite que a cultura se faz presente em todas as práticas sociais e ela é o resultado das interações dos sujeitos com outros sujeitos e dos sujeitos com o ambiente (Baptista, 2009), o qual se apresenta em forma de saberes (Lima, Baptista & Lima, 2017).

Desse modo, a criação das cinco traquitanas cênicas para o projeto do *Teatro Cacuri* deve contribuir para o processo de decolonização do cenotécnico, a partir da revelação de sua performatividade no decorrer da encenação, não como um intruso ou no modo “teatralizado”, mas como um elemento efetivo dentro da área de ação cênica.

Com efeito, os saberes construídos e articulados no dia-a-dia dos sujeitos sociais são o sustentáculo da territorialidade exercida por estes, nos ambientes onde estes estão inseridos (Lima, Walter, 2009). Além disso, é pela criação e articulação de saberes práticos, em simbiose com o ambiente natural, que estes trabalhadores garantem sua reprodução material e simbólica (Lima, Walter, 2009). Portanto, cogitou-se a possibilidade de retornar às artes de pesca, uma vez que o *Teatro Cacuri* foi criado a partir do diálogo estabelecido entre os saberes teatrais e os saberes embutidos numa arte de pesca.

Observou-se também que os saberes do campo da pesca vêm subsidiando outras criações em arte e, por isso, sendo utilizados como dispositivos (Agamben, 2010; Deleuze, 2015) para o desenvolvimento de trabalhos artísticos em diversas linguagens, como se constata nas esculturas/arte urbana criadas por Elchelman (2011), na instalação/luminária criada por Maurer (2009, citado em Yahn, 2012), no cenário e iluminação cênica criado por Reis (2013), na escultura/instalação criada pelo coletivo Projetos de Intervenção Artística (2013), nos objetos cênicos criados por Jardim (2014, citado em Martins, 2014), como também no projeto de arquitetura cênica performativa criado por Lima, Walter (2012) e denominado *Teatro Cacuri*.

Neste sentido, utilizar as artes da pesca como dispositivo (Agamben, 2010; Deleuze, 2015) para a criação do projeto das cinco traquitanas cênicas para o *Teatro Cacuri* pareceu-nos coerente e justificável do ponto de vista epistemológico e metodológico, procurando simultaneamente promover a visibilização de saberes locais aqui articulados. No contexto

desta investigação não deixamos, no entanto, de nos interrogar sobre quais seriam as artes de pesca mais apropriadas para a construção desse projeto? E onde investigar essas artes de pesca?

Assim, a partir da revisão de literatura que efetuamos, concluímos que a bacia fluvial amazônica, desde o século XIX, é apontada como “(...) a mais vasta e caudalosa do mundo, é também a mais rica em peixes de infinita variedade (...). Luiz Agassiz (...) encontrou ahi nada menos de 1800 especies (...)” (Veríssimo, 1895, p. 1). Somado ao seu potencial pesqueiro, ainda hoje é possível identificar uma grande variedade de comunidades que sobrevivem de atividades haliêuticas e utilizam modos de captura de fauna aquática muito específica, que vão do tradicional, herdados dos ancestrais indígenas, às tecnologias contemporâneas, advindas de culturas urbanocêntricas (Veríssimo, 1895; 1970; Mello, 1985; Maneschy, 1993; Moraes, 2005; Furtado, 2006).

Paralelamente a esses estudos, e a partir da pesquisa de campo realizada para o desenvolvimento desta tese, identificou-se que Portugal está assentado em uma faixa de terra semelhante a uma forma retangular. Banhado pelo Oceano Atlântico, Portugal tem também um extenso litoral. Para além disso, Portugal é recortado por rios e possui muitas comunidades rurais de reconhecido potencial pesqueiro, que justifica o atual processo estatal de revalorização da cultura marítima (Museu Nacional de Etnologia, 2015).

Para além disso, a partir dos anos 80, Portugal passou a classificar as artes e os métodos de pesca junto ao Banco Nacional de Dados de Pesca (BNDP), pois as tecnologias de pesca têm evoluído de forma a gerar uma enorme diversificação, especialmente na “(...) pequena pesca, [onde] se tem caminhado para o uso de uma grande variedade de artes e procedimentos (...)” (Rebordão, 2000, p. 5). Deve também de dizer-se que estas populações de pescadores são fortes, invisíveis, precarizadas e marginalizadas, apesar de terem as suas relações sociais e seus saberes centrais próprios e tecnologias corporais de grande complexidade. A partir destas considerações, erguemos o projeto que consiste em verificar a possibilidade de elaborar o projeto cenotécnico do *Teatro Cacuri*, mais especificamente, das suas traquitanas cênicas, a partir das artes de pesca procedentes da região Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal.

Assim, após esta exploração prévia, foi possível estabelecer a questão norteadora desta investigação: como criar cinco traquitanas cênicas para o projeto *Teatro Cacuri* a partir das

artes de pesca das regiões Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal, de modo a contribuir para a decolonização do cenotécnico?

Na tentativa de responder a esta questão recorreu-se à história da arquitetura teatral e seus maquinários cênicos. Nero (2009) e Moussinac (1957) revelam que os teatros, em especial os de tipologia *à italiana*, tiveram seus recursos cenotécnicos inspirados na tecnologia das embarcações. Por exemplo, o convés do barco, local onde as pessoas circulam, serviu de inspiração para a construção do piso do palco, o qual possui ainda as quarteladas ou aberturas em gomos quadrados que dão acesso ao porão. Além disso, as panadas ou vestimentas de palco, encontradas nos teatros, tiveram como referência as velas das embarcações, assim como o uso de cordas, roldanas e varas de manobra encontradas no interior dos palcos, tiveram como referência os mastros dos barcos.

Todos estes exemplos reforçaram a possibilidade de que as traquitanas do projeto *Teatro Cacuri* também pudessem vir das águas, porém não da superfície, onde habitam as embarcações, mas do fundo, onde atuam as artes de pesca. E para concretizar uma harmonia entre esta proposta de teatro e as suas traquitanas cênicas, a articulação dos saberes embutidos nas artes de pesca com os saberes do campo da cenotécnica parece-nos um caminho possível de ser percorrido ao longo desta investigação.

Postada a indagação central desta tese, definiu-se o objetivo geral o qual consistiu em criar o projeto de cinco traquitanas cênicas para o projeto *Teatro Cacuri*, a partir das artes de pesca das regiões Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal, de modo a contribuir para a decolonização do cenotécnico. A partir deste recorte, foram definidos os objetivos específicos, que correspondem a: (1) conhecer as modalidades de arquiteturas cênicas presentes no Brasil e na Europa; (2) compreender como é concebida a relação palco/plateia nos teatros europeus e brasileiros; (3) conhecer os maquinários que possibilitam a criação de truques cênicos nos teatros europeus e brasileiros; (4) compreender a função executada pelos maquinários cênicos dos teatros brasileiros e europeus; (5) conhecer as artes de pesca utilizadas no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal; (6) selecionar as artes de pesca no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal, a partir da sua movimentação durante a pesca, tal como indicado pela literatura pesqueira; (7) compreender como são realizadas as movimentações das artes de pesca e dos corpos pescantes, na pesca realizada no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal; (8) entrevistar os pescadores que utilizam as artes de pesca selecionadas no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal; (9) realizar observação

participante nas práticas de pesca selecionadas; (10) analisar o conteúdo dos discursos dos pescadores, para encontrar as significações, a fim de que revelem os saberes práticos criados e articulados no dia-a-dia da pesca; e (11) conceber o projeto das traquitanas cênicas para ocupar as cinco zonas do projeto *Teatro Cacuri*, de modo a contribuir para a decolonização do cenotécnico.

Após a definição destes objetivos, foi necessário estipular o percurso metodológico a ser trilhado para a recolha e análise de dados. Nesse sentido, esta investigação se caracteriza como aplicada, pois pretende um aprofundamento teórico interdisciplinar com vistas a atingir uma aplicação prática, direcionada à resolução de problemas específicos, quais sejam, a criação de traquitanas cênicas para o projeto do *Teatro Cacuri*.

O plano metodológico escolhido configura uma investigação de índole qualitativa, pois está focada na análise das dimensões qualitativas dos dados produzidos no contexto da pesquisa, elementos disponibilizados pelos pescadores e observados no contexto da prática piscatória, bem como na observação do funcionamento dos maquinários cênicos. Com efeito, no contexto deste tipo de abordagem, escolheu-se uma profunda imersão no campo, de modo a melhor captar os fazeres próprios da arte piscatória: “(...) o pesquisador vai ao campo estudá-los de forma exaustiva e no estado em que se apresentam (...)” (Prodanov & Freitas, 2013, p. 128).

Diante dessas considerações, o percurso investigativo foi constituído por dois momentos fundamentais: a pesquisa bibliográfica e o trabalho de campo. A pesquisa bibliográfica abrangeu a articulação de conceitos oriundos de quatro campos: Estudos Culturais, Perspectiva Decolonial, Estudos Teatrais e Estudos da Pesca. A pesquisa de campo, por sua vez, aconteceu em três frentes distintas, porém complementares: (1) no Museu Nacional de Etnologia de Portugal; (2) nos pontos de pesca selecionados no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal e; (3) em teatros do Brasil e de diversos países da Europa.

Na primeira frente, visitamos o Museu Nacional de Etnologia de Portugal, localizado da cidade de Lisboa, onde realizamos um minucioso estudo do acervo da exposição *Artes de pesca: pescadores, normas, objetos instáveis*, organizada pelo antropólogo Luiz Martins no ano de 2014. Na oportunidade, foi possível conhecer a forma e a matéria com que são elaboradas as artes de pesca portuguesas, procurando compreender como elas se movimentam e se articulam com o corpo pescante na captura da fauna aquática. Procuramos ainda identificar as zonas de pesca onde foram recolhidas as referidas artes de pesca e os

ecossistemas onde são utilizadas. Além disso, a exposição permitiu ainda que se traçasse o roteiro da pesquisa de campo em Portugal.

Na segunda frente da pesquisa de campo, referente à investigação nos pontos de pesca, realizou-se uma incursão em dez pontos de pesca: cinco na Amazônia brasileira, no Norte do Brasil e cinco localizados nas regiões Centro-Sul de Portugal. Nesta etapa, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com quatro pescadores e com uma pescadora no Norte do Brasil, e com cinco pescadores nas regiões Centro-Sul de Portugal.

Também se fez uso da observação participante em quatro práticas de pesca do Norte do Brasil: puçá de arrasto, *matapi*, folha de *parí* e rede de arrasto de reponta. Do mesmo modo, realizamos observação participante em uma prática de pesca da região Central de Portugal, denominada cabrita¹³.

A terceira frente da pesquisa de campo, a qual se refere às investigações realizadas em teatros do Brasil e da Europa, decorreu por meio da observação participante desenvolvida a partir das visitas técnicas e da participação em espetáculos, na qualidade de público. Esta observação participante possibilitou identificar o funcionamento dos maquinários, além da concepção e usos do espaço cênico¹⁴.

Esclarecido o percurso da pesquisa de campo, é necessário frisar que os dados coletados nas visitas realizadas no Museu Nacional de Etnologia de Portugal foram analisados e integrados no capítulo destinado às artes de pesca (capítulo iii). Já os dados coletados nos ambientes de pesca foram tratados usando a técnica de análise de conteúdo, uma vez que esta técnica de análise de dados qualitativos “(...) procura conhecer aquilo que está por trás das palavras sobre as quais se debruça (...) a análise de conteúdo é uma busca de outras realidades através das mensagens (...)” (Bardin, 2015, p. 45).

No que se refere aos dados coletados nas visitas realizadas nos teatros brasileiros e europeus, estes foram analisados e interpretados concomitantemente com a pesquisa bibliográfica, subsidiando, assim, um diálogo entre o espaço e os maquinários cênicos do

¹³ Não foi possível realizar a observação participante nas demais práticas de pesca. Tal fato deve-se a diversos motivos: o primeiro, em decorrência de que algumas artes de pesca em Portugal, como o chinchorro, se encontram proibidos pela legislação ambiental; o segundo motivo diz respeito ao instrumento auxiliar da pesca do polvo, denominado rocega, que já entrou em desuso; e o terceiro motivo, referente a rede de arrasto de fundo com porta (rede de bacalhau), por dificuldades de acesso aos navios bacalhoeiros, uma vez que estes passam períodos demasiado longos em mar alto. Noutras artes de pesca, no entanto, utilizou-se a observação do funcionamento com os objetos em mãos no decorrer das entrevistas, como foi o caso do galricho em Portugal e do busca vida, no Brasil.

¹⁴ Dados detalhados de todas as etapas da pesquisa de campo encontram-se descritos e discutidos no quarto capítulo desta tese.

projeto do *Teatro Cacuri* e as respectivas traquitanas cênicas¹⁵. Deste diálogo destacaram-se as características afins e diferentes, as quais serão descritas e analisadas ao longo da tese.

Esta tese foi, assim, estruturada em seis capítulos: O primeiro capítulo, *Estudos Culturais e Decoloniais: contributos para a decolonização do cenotécnico*, disserta e reflete sobre esses dois campos de conhecimento, os Estudos Culturais (Hall, 1997; Costa, 2004; Martins, 2011; Baptista, 2014), e a reflexão Decolonial (Walsh, 2003; 2010; Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007; Maldonado-Torres, 2007; Quijano, 2007; Mignolo, 2007; 2010; 2017; Restepro, 2015). O objetivo deste capítulo visa em fomentar a compreensão da importância dos saberes da classe trabalhadora da pesca e a necessidade de visibilizar os modos de ser e os saberes dessa mesma classe.

Ainda neste mesmo capítulo, é descrito o campo de atuação e as atribuições do cenotécnico (Blanchart, 1951; Bataille, 1989; Pavis, 2008), a partir das reflexões relativas ao conceito de corpos clandestinos elaborado por Chobaux (1993). Estas reflexões são complementadas a partir da descrição sobre a performatividade (Féral, 2009; 2013) e a territorialidade (Deleuze & Guatarri, 1997; Little, 2002; Haesbaert, 2004; 2006) exercida pelo profissional da cenotécnica nos teatros estudados. E por fim, este capítulo reflete sobre a necessidade de decolonizar o cenotécnico, tornando como ponto de aplicação a criação do projeto das traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri*.

O segundo capítulo, intitulado *Quando o espaço cênico fala*, exhibe o diálogo estabelecido entre as tipologias de teatros investigados na pesquisa de campo (teatro *à italiana*, circo, teatro elisabetano, *corral* de comédias e teatro experimental) e o projeto do *Teatro Cacuri*. Neste capítulo são evidenciados aspectos técnicos e espaciais, afins e antípodas, aos idealizados no projeto de *Teatro Cacuri*. São abordados também os conceitos de maquinário cênico (Esteban, 2009; Pavis, 2008) em articulação com o conceito de tecnologia como extensão do corpo (McLuhan, 2008). Por fim, quisemos estabelecer um diálogo com as tipologias de teatros (Machado, 2004; Mervant-Roux, 2015; Guereñu, 2008), convocando para o feito o conceito de organicidade de Grotowski (Richards, 2014).

O terceiro capítulo, intitulado *Artes de pesca*, visa, primeiramente, compreender as particularidades das artes de pesca e, em seguida, apresentar o perfil dos mestres pescadores e da mestra pescadora, entrevistados na pesquisa de campo que conduzimos. Com esta

¹⁵ Dados detalhados do diálogo entre as diversas tipologias de espaços cênicos e o projeto *Teatro Cacuri* estão disponíveis no segundo capítulo desta tese.

estratégia metodológica quisemos conhecer mais profundamente a pesca artesanal e os seus modos de re-existência no Norte do Brasil e no Centro-Sul de Portugal. Aprofundamos ainda a prática de pesca industrial¹⁶ portuguesa, bem como recolhemos a descrição das artes de pesca encontradas e investigadas nestas regiões, as quais serviram de dispositivos (Agamben, 2010; Deleuze, 2015) para a construção do projeto das traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri*. Neste capítulo as artes de pesca são articuladas com o conceito de tecnologia de Veraszto et. al (2008).

Ainda neste, parte do trabalho que agora apresentamos, é ainda abordada a temática das questões de gênero na pesca, uma vez que nos deparamos com uma mestra pescadora no contexto da pesquisa de campo que levantou questões próprias deste domínio, as quais não quisemos nem pudemos ignorar. Assim, este tópico visa destacar o papel desempenhado pela mulher pescadora e a territorialidade exercida pelos homens neste setor.

Por fim, são discutidas, ainda neste capítulo, as formas de dominação em que homens e mulheres da atividade pesqueira artesanal¹⁷ e de re-existência estão submetidos e as estratégias de resistência e sobrevivência por eles desenvolvidos mesmo que eles não tenham plena consciência, revelando-se assim, o que Scott (2013) denomina de discurso oculto.

No quarto capítulo, intitulado *Procedimentos Metodológicos para a Criação das Traquitanas Cênicas*, são apresentados os procedimentos metodológicos adotados nesta investigação para recolha e análise dos dados. Para isso, discorre-se sobre a pesquisa bibliográfica em que se evidenciam os conceitos estruturantes, que servem de base aos novos dispositivos epistemológicos criados para o desenvolvimento desta investigação. Neste capítulo também são descritos os instrumentos de recolha de dados utilizados e as etapas da pesquisa de campo, e, por fim, são apresentados os procedimentos de criação das traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri*, a partir da concepção de processo criativo assentada em Salles (1998) e Ostrower (1995; 2009).

O quinto capítulo, intitulado *Pesca, Corpo e Teatro*, apresenta as reflexões formuladas a partir da análise de conteúdo dos dados coletados na pesquisa de campo sobre a pesca, a

¹⁶ De acordo com o Decreto Lei 11.959/2009 (2013), para o Governo brasileiro, a pesca industrial é um tipo de pesca comercial “(...) praticada por pessoa física ou jurídica e envolve pescadores profissionais, empregados ou em regime de parceria por cotas-partes, utilizando embarcações de pequeno, médio ou grande porte, com finalidade comercial (...)” (p. 15).

¹⁷ O Decreto Lei 11.959/2009 (2013) do Governo brasileiro considera também como atividade pesqueira artesanal “(...) os trabalhos de confecção e de reparos de artes e petrechos de pesca, os reparos realizados em embarcações de pequeno porte e o processamento do produto da pesca artesanal (...)” (p. 14).

partir das formulações de Bardin (2015) sobre análise de conteúdo dos discursos dos nossos sujeitos, que fizeram emergir as seguintes categorias no que respeita à atividade piscatória: (1) performatividade, (2) organicidade e (3) extensão tecnológica do corpo.

Essas reflexões possibilitaram a formulação do conceito de potencialidade cênica, a qual se baseia no estudo das qualidades inerentes dos objetos de modo que possam ser reelaborados e utilizados na cena artística. Estas qualidades compreendem a performatividade e a organicidade, as quais servem de base a uma discussão sobre os modos como estes objetos se relacionam com os corpos que os manuseiam.

Ainda neste capítulo, é aprofundado o conceito que designamos por tecnologia *cacuri*, compreendida como a articulação que promovemos entre os saberes teatrais e os saberes embutidos nas artes de pesca. Desta articulação resultaram seis artefatos: o Teatro *Cacuri* e as suas cinco traquitanas cênicas.

A partir destas descrições, análises e reflexões é desenvolvido o sexto capítulo, *Projeção das Traquitanas do Teatro Cacuri*, o qual discorre, primeiramente, sobre as artes de pesca como dispositivos (Agamben, 2010; Deleuze, 2015) para criações artísticas. Em seguida, é descrito o projeto de espacialidade cênica *Teatro Cacuri*. Posteriormente, é realizado um diálogo entre as seis propostas para a arte do novo milênio, de Calvino (2006) e a criação do projeto cenotécnico do *Teatro Cacuri* com as traquitanas cênicas.

Este trabalho termina com a descrição do processo de criação e projeto das cinco traquitanas cênicas para o *Teatro Cacuri*. Estas traquitanas cênicas demonstraram ter o potencial para se constituírem em dispositivos (Agamben, 2010; Deleuze, 2015) capazes de disparar o processo de territorialização do cenotécnico no ambiente visível da cena, como também revelaram o potencial de contribuírem para o processo de decolonialidade sugerido por Maldonado-Torres (2007).

Já no capítulo conclusivo são destacados os principais resultados desta investigação, as limitações e as dificuldades encontradas, bem como possibilidades de futuros estudos que o presente trabalho sugere.

CAPÍTULO I – ESTUDOS CULTURAIS E DECOLONIAIS: CONTRIBUTOS PARA A DECOLONIZAÇÃO DO CENOTÉCNICO

O desafio a que pretendemos responder no início deste trabalho consiste em articular e contextualizar o campo dos Estudos Culturais (Hall, 1997; Costa, 2004; Martins, 2011; Baptista, 2014) e a perspectiva Decolonial (Walsh, 2003; 2010; Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007; Maldonado-Torres, 2007; Quijano, 2007; Mignolo, 2007; 2010; 2017; Restepro, 2015; Santos, 1998; 2010; Santos & Menezes, 2010) para, em seguida, refletir sobre o modo como estes dois campos interrogam o trabalho do cenotécnico (Blanchart, 1951; Bataille, 1989; Pavis, 2008; Esteban, 2009; Nero, 2009; Dalai, 2010; Serroni, 2014). Neste capítulo também se discorrerá sobre conceitos tais como territorialidade (Deleuze & Guatarri, 1997; Little, 2002; Haesbaert, 2004), performatividade (Féral, 2009; 2013), dispositivo (Agamben, 2010; Deleuze, 2015) e corpos clandestinos (Chobaux, 1993), os quais são convocados de modo a encontrar os caminhos para o processo de decolonização da atividade do cenotécnico.

1.1 ESTUDOS CULTURAIS E A PERSPECTIVA DECOLONIAL

Os Estudos Culturais emergem a partir dos anos 50 do século XX, como produto da relação dialética entre conhecimento e poder e devido a uma complexa articulação entre o pensamento e a realidade histórica, que terminou por influenciar as categorias sociais do pensamento nas suas relações com as práticas políticas (Hall, 1997). A sua fase embrionária se deu nas bordas do ensino formal com a realização de cursos de extensão em Oxford decorrer dos anos de 1930 a 1950, como também ao promover a educação de jovens, adultos e mulheres das periferias de Londres (Sarraf, 2019). Estes são compreendidos como um campo de conhecimento que tem como foco a análise da cultura e suas articulações (Baptista, 2014). Martins (2011) observa que os Estudos Culturais estudam a cultura não somente no sentido antropológico e sociológico, mas também se ocupam com estudos do cotidiano das

classes populares, como a recepção e o consumo dos *media*, bem como os estilos de vida e a mudança social.

Neste sentido, Costa (2004) assinala que a maior virtualidade dos Estudos Culturais está no acolhimento de temas de investigação, muitas vezes advindos de práticas culturais resultantes das interações sociais de epistemologias silenciadas, contribuindo, desse modo, significativamente, para desfazer as concepções de que a produção do pensamento humano obedece um fluxo de sentido único, ou seja, da “(...) alta para a baixa cultura (...)”, [perspectiva] que marca as epistemologias tradicionais (Costa, 2004, p. 13-14).

Hall (1997) chama a atenção para dois paradigmas seminais e distintos, entre outros existentes, e em funcionamento na investigação em Estudos Culturais: um culturalista e o outro estruturalista. O primeiro, subsidiado pelo conceito gramsciano de hegemonia e o segundo, apoiado no conceito marxista de ideologia.

Hall (1997) compreende que os dois paradigmas, apesar dos pontos de encontro e distanciamento entre ambos, eles possuem um fio comum que os diferencia dos demais, pois eles abordam o que o autor assegura ser o problema nuclear dos Estudos Culturais, a relação cultura/ideologia/hegemonia/poder.

No parecer de Hall (1997) os paradigmas culturalistas e estruturalista,

“(...) eles confrontam - mesmo que de formas radicalmente opostas - a dialética entre condições e consciência. Em outro nível, eles colocam a questão da relação entre a lógica do pensamento e a ‘lógica’ do processo histórico. Eles continuam a manter a promessa de uma teoria apropriadamente materialista da cultura. Em seus antagonismos sustentados e que se reforçam mutuamente, não prometem uma síntese fácil. Mas, entre eles, eles definem onde, se é que é, o espaço, e quais são os limites, dentro dos quais tal síntese pode ser constituída. Em Estudos Culturais, eles são os ‘nomes do jogo’ (...)” (p. 48).

Deste modo, os Estudos Culturais analisam e refletem sobre a sociedade como um todo em suas complexidades e suas interações (Baptista, 2014), e assim procuram “(...) revelar os discursos marginais, não-oficiais, ou daqueles que propriamente não têm voz (...)”

(p.455). Além disso, Baptista (2014) destaca o modo como os Estudos Culturais trabalham a cultura:

“(...) em síntese, trata-se de estudar aspectos **culturais** da sociedade, isto é, de tomar a cultura como prática central da sociedade e não como elemento exógeno ou separado, ou mesmo como uma dimensão mais importante do que outras sob investigação, mas como algo que está presente em **todas** as práticas sociais e é ela própria o resultado daquelas interações (...)” (p. 455).

Restepro (2015) também reflete a respeito dos Estudos Culturais, mas mais especificamente no contexto da América Latina¹⁸, considerando que aqueles não devem ser compreendidos como a extensão ou cópia dos estudos britânicos¹⁹, desenvolvidos nos anos sessenta, tão pouco com os estudos estadunidenses, do final dos anos oitenta e início dos noventa. Neste sentido, Walsh (2003) assinala que os projetos intelectuais, políticos e éticos procedentes da América Latina devem articular-se com outras regiões e, assim, fomentar o diálogo, debates e discussões com o objetivo de refletir, compreender e confrontar as problemáticas da colonialidade e interculturalidade, para além dos limites estabelecidos pelo (neo)liberalismo.

Sobre este aspecto, Restepro (2015) observa vários elementos que sustentam essa nova concepção de Estudos Culturais sobre a América Latina. O primeiro diz respeito ao pensamento crítico e transdisciplinar desse campo de conhecimento e afirma a necessidade de compreender cultura a partir da relação com a economia e a política.

Corroborando essas considerações, Baptista (2014) também sublinhou o caráter interdisciplinar dos Estudos Culturais, campo, no qual, as investigações podem articular diferentes áreas do saber. Neste sentido, Costa (2004) considera que os Estudos Culturais estão enraizados na articulação de “(...) saberes nômades, que migram de uma disciplina

¹⁸ Restepro (2015) considera que é mais adequado usar o termo Estudos Culturais sobre a América Latina ao invés de Estudos Culturais latino-americanos, pois este segundo termo remete aos princípios de inteligibilidade e funcionamento das instituições estadunidense *Latinamerican Cultural Studies*, que realizam investigações sobre a América Latina a partir das diretrizes do espaço acadêmico Norte-Americano.

¹⁹ Autores como Martins (2011), Baptista (2014) e Restepro (2015) referem que os Estudos Culturais, sob a terminologia inglesa *Cultural Studies*, se enquadram numa tradição anglo-saxônica e foram desenvolvidos em Birmingham, no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos nos anos sessenta e setenta do século xx.

para a outra, de uma cultura para outra, que percorrem países, grupos, práticas, tradições [outras] (...)” (p. 13), sem perder de vista o caráter profícuo que as articulações entre saberes de origens distintas podem resultar para todos os campos interrelacionados, uma vez que a “(...) a interculturalidade pressupõe o reconhecimento recíproco e a disponibilidade para enriquecimento mútuo entre várias culturas que partilham um dado espaço cultural (...)” (Santos & Menezes, 2010, p. 9).

Tais observações justificam os estudos realizados nas áreas da filosofia (Deleuze & Guattari, 1997; Deleuze, 2015; Agamben, 2010), da geografia (Haesbaert, 2004; Little, 2002) e da educação (Chobaux, 1993) presentes nesta investigação, pois estes foram essenciais para compreender o fenômeno estudado, ou seja, a articulação realizada entre os saberes teatrais e os saberes das artes de pesca, para contribuir para o processo de decolonização do cenotécnico.

Na linha das considerações realizadas por Walsh (2003) a respeito da concepção dos Estudos Culturais sobre a América Latina, Restepro (2015), assinala como segundo elemento de sustentação dessa nova concepção, a noção de epistemologias fronteiriças, as quais para Mignolo (2017),

“(...) emergem da exterioridade (não o exterior, mas o exterior inventado no processo de criar a identidade do interior, ou seja, a Europa cristã) do mundo moderno/colonial, dos corpos espremidos entre as línguas imperiais e aquelas línguas e categorias de pensamento negadas e expulsas da casa do conhecimento imperial (...)” (p. 12).

Assim, Restepro (2015) assegura que as epistemologias fronteiriças são compreendidas a partir da argumentação do interepistêmico e do descentramento do eurocentrismo. O terceiro elemento de sustentação da nova concepção dos Estudos Culturais sobre a América Latina coloca a ênfase no pensamento crítico oriundo da América Latina, e não sobre a região, como enunciado nos Estudos Culturais desenvolvidos nos Estados Unidos. E por fim, Restepro (2015) destaca que desta nova concepção de Estudos Culturais emerge a interculturalidade e a negação da colonialidade como problemáticas importantes e mesmo centrais para este campo.

É neste aspecto que Walsh (2003) observa que se faz importante construir um projeto de Estudos Culturais alternativo, vinculado com o pensamento crítico formulado a partir da América Latina e que contemple os interesses das populações locais. Desta forma, a autora concebe os Estudos Culturais como um projeto intercultural, interepistêmico e de orientação decolonial, em que este último, intimamente relacionado com os dois primeiros, distingue-se por valorizar o pensamento, práticas e experiências que, tanto no passado como no presente, se esforçaram para desafiar a matriz colonial de poder e dominação, como também para encorajar metodologias e pedagogias que atravessam as fronteiras de exclusão e de marginalização (Walsh, 2010).

Assim, no âmbito dos Estudos Culturais, esta tese adota a perspectiva decolonial que, segundo Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), diz respeito a uma reorientação epistêmica, não mais baseada na perspectiva colonial, mas a partir do olhar dos países submetidos à colonização imperial e moderna, que foi e continua sendo perpetrada principalmente pelas culturas europeias nos chamados países periféricos (Castro-Gómez e Grosfoguel, 2007; Santos e Menezes, 2010). Postura política e intelectual que vai ao encontro da ecologia de saberes defendida por Santos (2010), quando assegura ser esta uma “contra-espistemologia”, que procura “(...) abarcar igualmente as relações entre o conhecimento científico e o não-científico (...)” (p. 49).

Para Castro-Gómez & Grosfoguel (2007) a decolonialidade procura desfazer discursos políticos e acadêmicos, os quais afirmam que vivemos em uma sociedade descolonizada e pós-colonial, a qual foi formada a partir da instalação de Estados-Nações e do fim das administrações coloniais. Porém, os autores sublinham o quanto neste processo a colonialidade persiste sob disfarces modernos.

Neste sentido, Santos e Menezes (2010), que comungam do mesmo ponto de vista, nos asseguram que,

“(...) de facto, o fim do colonialismo político, enquanto forma de dominação que envolve a negação da independência política de povos e/ou nações subjugados, não significou o fim das relações sociais extremamente desiguais que ele tinha gerado, (tanto relações entre Estados como relações entre classes e grupos sociais no interior do mesmo Estado) (...)” (Santos e Menezes, 2010, p. 12).

Para Mignolo (2007), a decolonialidade tem como objetivo o desprendimento da racionalidade moderna, a qual se encontra subjacente nas seis línguas imperiais europeias modernas, criadas a partir do grego e do latim. Além disso, esta racionalidade continua a se fazer presente na retórica da modernidade e a produzir efeitos nocivos nos países periféricos. Efeitos que, segundo o autor, tornam os seres humanos humilhados, vilipendiados, esquecidos e marginalizados, razão pela qual a decolonialidade se contrapõe à colonialidade. Sobre este aspecto, Santos (2010) é bastante incisivo ao assegurar que os efeitos da colonialidade sobre as culturas periféricas resultaram num verdadeiro epistemicídio, ou seja, “(...) o processo político-cultural através do qual se mata ou destrói o conhecimento produzido por grupos sociais subordinados, como via para manter ou aprofundar essa subordinação (...)” (Santos, 1998, p. 208).

Neste sentido, Souza (2017) ao realizar estudos sobre as classes sociais, especialmente a relação entre as epistemologias dominadoras/dominadas na instituição escravagista que contaminou o Brasil a partir do ano de 1530, assegura que para manter a dominação o escravo foi humilhado, retirada a sua humanidade, auto estima, auto-confiança, transformando-o em sub-pessoa, para que, assim, ele trabalhasse a preço quase nulo. O autor reitera que este tipo de relação colonialista perdura até os dias atuais sobre os pobres de todas as cores de pele, mas agora sob faces modernas.

De modo a ultrapassar a racionalidade moderna e a minimizar os seus efeitos, Mignolo (2007) sugere a realização de um “giro decolonial”, ou seja, uma decolonização epistêmica, a qual procura romper com essas teorias e práticas dos conhecimentos coloniais e modernos em países periféricos. Postura política e intelectual que é referida por Santos (2010), quando o autor defende a necessidade de se promover um pensamento pós-abissal nas culturas submetidas à colonização imperial e moderna, uma vez que “(...) o pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas (...)” (Santos, 2010, p. 31).

Mignolo (2007) assegura ainda que este “giro decolonial” é um esforço pela liberdade do pensamento e pela construção de outros modos de vida, de economia e teorias políticas formuladas a partir da racionalidade e valores dos países periféricos. Assim, o referido giro corresponde ao desprendimento da colonialidade perpetrada sobre o ser e sobre o saber, por

meio da retórica da modernidade e de seu imaginário imperial, subjacente também na retórica da democracia (Mignolo, 2007).

A este respeito, Mota Neto (2016) compreende que a reflexão sobre a os efeitos da modernidade/colonialidade e, por conseguinte, as categorias de pensamento introduzidos por Mignolo ao campo em questão para propor o “giro decolonial” são forças motrizes de relevante “(...) contribuição à crítica epistemológica da modernidade/colonialidade e uma aposta na criação de formas de pensamento que sejam capazes de superar o eurocentrismo e expressar as racionalidades próprias dos sujeitos e grupos oprimidos em territórios que foram subalternizados (...)” (p. 85).

A decolonização das matrizes coloniais de poder e a oposição a um pensamento único se faz necessária, em decorrência dos efeitos que produzem nas sociedades e nos sujeitos periféricos. Neste sentido, Santos (2010) assegura que a resistência política aos efeitos do colonialismo deve ter como premissa a resistência epistemológica, visto que o alcance de uma justiça cognitiva é imprescindível para se alcançar a justiça social.

Segundo Quijano (2007), a colonialidade é baseada na imposição de uma classificação racial/étnica da população operando quer nas dimensões materiais quer nas subjetivas, além de ser um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder exercido pelo capitalismo. O autor observa que as novas identidades sociais da colonialidade, tais como os índios, os negros, os amarelos, os brancos e os mestiços, bem como as divisões geoculturais, tais como a América, África, Extremo Oriente, Oriente Médio, Oeste e Europa, foram se configurando no decorrer da implantação do poder de dominação sob a hegemonia eurocentrada.

Assim, este grupo de investigadores a que temos vindo fazer referência, trabalham a fusão entre modernidade/colonialidade, partindo da premissa de que é necessária a instalação de uma racionalidade liberta e desprendida das concepções dominantes, que se arrogam detentoras da verdade. Esta atitude intelectual e política que representa em simultâneo “modernidade e colonialidade” vai ao encontro do pensamento pós-abissal defendido por Santos e Menezes (2010) por entenderem que “(...) a tarefa crítica que se avizinha não pode ficar limitada à geração de alternativas. Ela requer, de facto, um pensamento alternativo de alternativas. É preciso um novo pensamento, um pensamento pós-abissal (...)” (p. 41).

As referidas concepções dominantes apresentam-se como se fossem únicas e absolutas em detrimento do pensamento e dos saberes formulados por agentes sociais dominados, os

quais são relegados para uma segunda categoria, inferiorizados e invisibilizados (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007). Tais aspectos resultam em relações hierárquicas, aprofundam dualismos, que são evidenciados nas reflexões sobre nações, gêneros, raças e profissões, tendendo, com isso, a tornar o mundo ainda mais desigual.

Segundo Castro-Gómez & Grosfoguel (2007), a dominação centro/periferia é evidente também na divisão internacional do trabalho e na hierarquização étnica-racial das populações formadas durante séculos de expansão colonial europeia. Esses fenômenos não se alteraram definitivamente com o término do colonialismo e a formação dos Estados-Nação na periferia. Porém, os autores observam que o que está em processo é uma mudança no colonialismo moderno que agora se tornou uma colonialidade global, ampliando a escala da dominação centro/periferia.

Para os autores, o efeito prático da manutenção das populações periféricas na condição de subordinados pode ser identificado nas exclusões provocadas pelas hierarquias epistêmicas, espirituais, raciais/étnicas, de gênero, sexualidade, entre outras implantadas no seio da modernidade. “(...) os conhecimentos subalternos foram excluídos, omitidos, silenciados e ignorados (...)” (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007, p. 20). Além do que, a legitimação do silenciamento dos conhecimentos ditos subalternos assenta sobre a justificativa de que “(...) tais conhecimentos representavam uma etapa mítica, inferior, pré-moderna e pré-científica do conhecimento humano (...)” (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007, p. 20).

Segundo Santos (2010), a ciência, a filosofia e a teologia, que possuem assento deste lado da linha abissal, que separa os conhecimentos eurocêntricos dos demais, repousam sua visibilidade na invisibilidade das outras formas de conhecimento humano, especialmente “(...) os conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, ou indígenas do outro lado da linha. Eles desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso (...)” (p. 25).

Complementando este pensamento, Quijano (2007) afirma que é no corpo do dominado que são sentidos os efeitos da dominação, pois é este corpo que é usado e consumido no trabalho explorador, corpo que padece com a fome, enfraquece na pobreza, definha na desnutrição e se torna improdutivo na doença. Do mesmo modo, é o corpo que sofre os efeitos da punição, da repressão, da tortura e dos massacres decorrentes das lutas contra os exploradores.

Quijano (2007) entende também que, diante dos efeitos devastadores da colonialidade sobre o corpo do dominado, há “(...) a necessidade de pensar, de repensar, vias específicas para sua libertação, isto é, para a libertação das pessoas, individualmente e em sociedade, do poder, de todo poder (...)” (p. 125), que as oprime, desqualifica e as diminui como seres humanos, como pessoas, como profissionais e como parte de grupos sociais. Trata-se, portanto, de romper com as antigas e atuais formas de colonialidade onde quer que elas se manifestem.

Antes de discorrer sobre este tipo de colonialidade, é importante aprofundar as concepções de colonialismo e colonialidade tal como aqui são abordadas. Para tal, convocamos novamente Maldonado-Torres (2007). Segundo este autor,

“(...) colonialidade não significa o mesmo que colonialismo. Colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo reside no poder de outro povo ou nação, o que constitui a tal nação em um império. Diferente desta ideia, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, porém que em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, antes se refere à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si, através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça (...)” (Maldonado-Torres, 2007, p. 131).

Esclarecida a diferença entre colonialismo e colonialidade, se faz importante compreender os seus efeitos nas culturas e identidades periféricas, especialmente sobre o que Maldonado-Torres (2007) denomina como colonialidade do ser, compreendida como um fenômeno de dominação decorrente da colonialidade do poder, que articula centro/periferia, em diversas áreas da sociedade e do conhecimento. Segundo o autor, a colonialidade do poder possui íntima relação com as formas modernas de exploração e dominação já referidas anteriormente e a colonialidade do saber exerce influência sobre as

epistemologias e a produção de conhecimento, como também atua eficientemente na reprodução de padrões de pensamento coloniais.

Para Maldonado-Torres (2007), a colonialidade do poder é marcada pela produção de relações hierarquizadas entre os sujeitos, supondo que a identidade de uns é superior em relação à identidade de outros. Esta assimetria ainda é justificada pelo grau de humanidade presente nas características genéticas dos sujeitos, uma vez que “(...) mais clara seja a pele de alguém, mais perto estará de representar o ideal de humanidade completa (...)” (p. 132).

Maldonado-Torres (2007) acrescenta ainda que as variadas expressões e dimensões das linhas de cor da pele das pessoas têm íntima relação com o fenômeno de dominação, a que este mesmo autor define por colonialidade do ser, tornando-se assim um mecanismo eficiente na produção de sujeitos de humanidade limitada ou “sub-humanos” como assinala Santos (2010).

Nas palavras de Maldonado-Torres (2007),

“(...) a invisibilidade e a desumanização são as principais expressões da colonialidade do ser. A colonialidade do ser indica os aspectos que produzem uma exceção da ordem de ser: é como se fosse o produto do excesso de ser que, em seu esforço para continuar sendo e para evitar a interrupção do que reside além do ser, produzindo o que o manterá, o ser não-humano e um mundo desumano (...)” (Maldonado-Torres, 2007, p. 150).

Deste modo, a colonialidade do ser é marcada também pela sua invisibilidade e desumanização, aspectos que acrescem aos demais efeitos inferiorizantes exercidos pela colonialidade eurocêntrica e o Norte global nas culturas e nos corpos dos sujeitos de países e culturas periféricas.

Reconhecemos a potencialidade dos conhecimentos formulados deste lado da linha abissal de que fala Santos (2010), pois eles podem ser articulados de modo a terem a mesma potencialidade para se exercerem em formas de resistência à dominação e fomentar o bem comum do outro lado da linha. Para tal, procuramos, no âmbito deste trabalho, realizar o que Mignolo (2010) denomina de desobediência epistêmica, ou seja, nos apropriamos de

ferramentas do dominante para propor uma forma de questionar o poder naturalizado e estabelecido que invisibiliza seres e saberes em nosso campo de atuação, qual seja, a área técnica das artes cênicas.

De modo a acessarmos à dimensão e colonialidade do objeto a que nos referimos em particular, o cenotécnico e as formas de colonização a que está sujeito, convocamos neste capítulo um conjunto de saberes nômades (Costa 2004), por meio de conceitos como territorialidade (Haesbaert, 2004; Little, 2002), desterritorialização (Deleuze & Gattari, 1997), corpos clandestinos (Chobaux, 1993) e dispositivo (Deleuze 2015; Agambem, 2010), os quais, em nosso estudo possibilitam a compreensão da forma como o cenotécnico é assimilado e invisibilizado no espaço que ocupa nas tipologias de teatro investigados na pesquisa de campo. Pretendemos, também contribuir para a reflexão sobre o processo de decolonização desse ser e o do seu saber. Desta forma, procuraremos, primeiramente, aprofundar o nosso conhecimento sobre este profissional e o seu campo de atuação nas artes cênicas.

1.2 O CENOTÉCNICO: PERFORMATIVIDADE E TERRITORIALIDADE

A expressão cenotécnica se refere à técnica de executar, compor e fazer funcionar cenários e demais elementos cênicos (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009). Nas culturas ocidentais encontramos expressões distintas para indicar o corpo profissional deste campo do conhecimento técnico da cena e que é responsável pela montagem e operação do instrumental do espetáculo. Denominamos de instrumental do espetáculo todo o aparato material utilizado para criar a estrutura e os efeitos especiais em cena: o maquinário cênico, as vestimentas de palco, os praticáveis, o cenário, as traquitanas e os elementos cênicos, bem como objetos luminosos.

De acordo com Pavis (2008), as culturas utilizam expressões próprias para nomear este profissional. Na língua portuguesa, na sua versão brasileira, este profissional é chamado de cenotécnico. Na cultura inglesa, o cenotécnico é denominado de *stage hand*, já na alemã ele é chamado de *Bühnenarbeiter*, em espanhol ele é chamado de *tramoyista*. No contexto italiano, o campo do saber técnico da cena em que este profissional atua é denominado de *scenotecnica*, como se pode constatar em Blanchart (1951) e Dalai (2010). Porém, para se

referir ao cenotécnico, Dalai (2010) utiliza o termo *macchinista*, que define como sendo “(...) o técnico de palco por excelência. Figura já presente no teatro grego antigo, é o que move a ‘maquinaria’ teatral, constrói as cenas e os movimentos (...)” (p. 103). Em Portugal, análogo a versão italiana, o cenotécnico é identificado pela expressão maquinista.

Para Bataille (1989) o *machiniste* é um “(...) trabalhador polivalente que participa da construção dos cenários e se ocupa da realização, da operação e manutenção da maquinaria (...)” (p. 69). Além de possuir alta habilidade no manuseio de diversos materiais expressivos cenicamente, domina variadas técnicas de construção de cenários. Ele acompanha o dinamismo que transforma e aperfeiçoa esta cultura, assimilando novas técnicas e materiais voltados para a produção e operação de cenários. Logo, o cenotécnico corresponde ao profissional que atua na esfera técnica da cena, subsidiando a elaboração e a manipulação do instrumental técnico do espetáculo.

O cenotécnico constrói artefatos, tais como elementos cênicos e traquitanas, para serem utilizados no ambiente em que está inserido, ou seja, nos teatros de várias tipologias, museus, feiras, exposições, entre outros. Além disso, ele opera as máquinas de cena, as quais requerem desse corpo gestualidades, que aqui são assimiladas como linguagem na operação do instrumental técnico da cena. As traquitanas são alguns desses instrumentos em que este profissional articula saberes práticos de construção e técnicas de manipulação acumuladas durante toda uma vida, num lidar diário no mundo e com o mundo.

Apesar disso, toda a dramaturgia de gestos desempenhados pelo cenotécnico, ou seja, os saberes performativos próprios deste saber-fazer ficam clandestinizado dentro da coxia de algumas tipologias de arquitetura cênica²⁰, uma vez que este profissional, muitas vezes, é assimilado ao conceito de trabalhador, que executa funções exclusivas de bastidores, salvo raras inserções em cena para realizar uma ou outra atividade, ou seja, os seus saberes corporais são invizibilizados, em sua maioria, e a invisibilidade dos sujeitos, como afiança Maldonado-Torres (2007), constitui uma expressão da colonialidade do ser. Estes aspectos revelam a posição do cenotécnico nas relações de poder que se estabelecem dentro da hierarquia teatral, e como se sabe, a hierarquização entre sujeitos marca a colonialidade do poder (Maldonado-Torres, 2007).

O trabalhador do campo da cenotécnica pode ser visto do mesmo modo que Hoggart (1973) compreendeu os proletários ingleses do século XX, pois o seu trabalho também tem

²⁰ As tipologias de arquitetura cênica abordadas neste trabalho são descritas no segundo capítulo.

a sua marca, dá-lhe orgulho e o identifica como pessoa. Seu fluxo inventivo, ora é canalizado para dar vazão ao instinto criativo e se manifesta na cena por meio de objetos cênicos e manipulação de máquinas e cenários, ora é canalizado para atender necessidades do mercado da arte. O cenotécnico em seu trabalho, assim como muitos outros profissionais, pensa, imagina, cria, como também serra, mede, corta, plaina, prega, monta, experimenta e constrói artefatos. Ao elaborar sua arte, reflete sobre formas, cores, materiais, escalas e dimensões. Todos esses saberes práticos e performativos são assimilados, em sua maioria, no trabalho da oralidade, aperfeiçoados na lida diária do cenotécnico e encontram agasalho no lado subalternizado da linha abissal que separa e hierarquiza sujeitos e saberes dominantes/dominados (Santos, 2010).

Para atuar no campo técnico da cena, deve dominar e convocar um conjunto de saberes práticos voltados para a construção, montagem e operação de cenários e maquinaria teatral. A maquinaria teatral consiste nas engrenagens, varas de luzes e de manobras e todos os mecanismos que estão presentes nas caixas cênicas, isto é, no interior do palco dos teatros e que visam dar suporte técnico para a realização de efeitos especiais, truques e movimentações de cena (Esteban, 2009; Bataille, 1989). Esta maquinaria teatral pode se situar às escondidas do público, como na maioria das casas de espetáculos de tipologia *à italiana* ou ser revelada à plateia, como se pode ver na sala de espetáculos de alguns teatros experimentais. A revelação ou não dos maquinários cênicos depende da concepção espacial do teatro, da relação entre o palco e a plateia e dos propósitos de cada encenação.

Os saberes básicos que garantem a atuação deste profissional nas casas de espetáculo são adquiridos na relação com outros profissionais que já atuam no campo e/ou na relação do aprendiz com mestres, como também em alguns estabelecimentos regulares de formação, tais como o Centro Técnico de Artes Cênicas da Fundação Nacional de Artes, no Rio de Janeiro, e a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, ambos no Brasil, que são unidades governamentais preocupadas com a formação e qualificação de pessoal técnico para atuar na arte da cenotécnica.

A profissão de cenotécnico é reconhecida e compõe a Classificação Brasileira de Ocupações (Ministério do Trabalho e Emprego-Brasil, 2002), a qual é descrita com suas atribuições específicas. São elas:

“(...) construtor de cenários, adereços e mobiliários, a partir da análise de projeto cenográfico e pesquisa de objeto e materiais; executam técnicas afins como trabalhos de carpintaria, serralheria, costura, pintura, modelagem e escultura; montagem e adaptação de peças de cenários e efeitos especiais; operação de maquinaria como varas elétricas e cenográficas, cortinas, gruas²¹, carrinhos sobre trilhos e mecanismos de efeitos especiais; além de supervisionarem atividades relacionadas ao planejamento, orçamento e contratação de serviços e orientação de equipes de trabalho (...)” (Ministério do Trabalho e Emprego-Brasil, 2002).

A descrição do Ministério do Trabalho e Emprego-Brasil (2002), ao discorrer sobre as competências mínimas necessárias para o exercício do ofício de cenotécnico, revela ainda que este profissional deve possuir amplo domínio em distintos campos de saberes práticos e técnicos, tais como a administração de materiais, de finanças e de gerenciamento de pessoal. Quanto às funções, Nero (2009) considera que o cenotécnico, ao executar o projeto cenográfico “(...) planeja e coordena os serviços de construção e montagem dos cenários, ligando o projeto cenográfico às condições da caixa de cena [como também] comanda a engenharia cenográfica (...)” (p. 334). A observação do autor corrobora a compreensão de Serroni (2014), quando este assegura que o cenotécnico corresponde àquele profissional que tem domínio da técnica de executar e fazer funcionar cenários e outros dispositivos cênicos, destinados a assistir representações espetaculares.

Na definição do termo maquinista, Pavis (2008) afirma que este profissional é responsável pela mudança de cenários do espetáculo, da realização dos truques de cena e do fornecimento dos objetos cênicos e acessórios utilizados pelos atores nas representações espetaculares. O autor assegura ainda que a atuação deste profissional, não está restrita somente aos bastidores, mas realiza também, por vezes, atividades na cena, de forma “teatralizada”. O termo “teatralizado” é grafado por Pavis (2008) entre aspas para justificar

²¹ Tipo de guindaste utilizado em filmagens, em ambientes externos ou internos. Se movimentam em todas as direções e possuem uma plataforma em sua extremidade superior, onde ficam posicionados a câmera e o operador. São também utilizadas nas concentrações dos desfiles carnavalescos, para colocar os destaques no topo nas alegorias.

que o cenotécnico é dirigido para ser integrado no espetáculo e executar uma função diante do público, uma vez que a formação do cenotécnico não contempla este aspecto, ou seja, a visibilização dos seus saberes performativos em cena não constitui um ideal de cenotécnico e de prática teatral, apenas uma colaboração temporária, quando necessária. Esta particularidade revela assimetrias entre os profissionais que fazem a arte do palco acontecer e termina por reforçar a hierarquização das relações entre os sujeitos nas artes cênicas, assim, tais aspectos vão ao encontro da colonialidade do poder de que trata Maldonado-Torres (2007) a qual é exercida sobre os sujeitos individuais e coletivos.

Por outro lado, sistemática e sintomaticamente, os autores consultados (Blanchart, 1951; Bataille, 1989; Pavis, 2008; Dalai, 2010) se referem ao corpo profissional técnico da cena no gênero masculino, e isto pode ser o reflexo da territorialidade masculina exercida neste universo, tal qual acontece na pesca. Mas vale ressaltar que as mulheres já começaram a ocupar seus lugares na arte da cenotécnica. Teatros, como o Margarida Schiwazzappa e o Da Paz, em Belém do Pará, no Brasil, possuem mulheres atuando como cenotécnicas, bem como o *Shakespeare's Globe Theater*, em Londres, no Reino Unido (o que pudemos verificar *in loco* na pesquisa de campo realizada para esta investigação) (figura 18).

1.2.1 A performatividade do cenotécnico

Uma vez que “(...) o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles (...)” (Merleau-Ponty, 2015, p. 122), a participação do cenotécnico com seu gestos, posturas e deslocamentos na operação da maquinaria teatral, cenários e elementos cênicos é assimilada neste trabalho como uma atividade performativa, ou seja, uma atividade que acontece com o movimento desempenhado por este corpo no tempo e no espaço da cena.

Na atualidade, o cenotécnico interage com os demais componentes da encenação, de forma revelada ou ocultada, e produz movimentos específicos, que compõem uma dramaturgia de gestos adaptados a cada espetáculo, a fim de executar com êxito as atribuições que lhe são conferidas no decorrer da encenação. Nos referirmos a estes movimentos corporais como performatividade cenotécnica, pois este corpo também fala. Como afirma Merleau-Ponty (2015) “(...) não se pode dizer da fala nem que ela é uma

‘operação da inteligência’, nem que é um ‘fenómeno motor’: ela é integralmente motricidade e integralmente inteligência (...)” (p. 264). Portanto, o corpo do cenotécnico fala com o mundo e no mundo, com seus saberes práticos e pelo movimento do seu corpo em cena, revelado ou invisibilizado.

Na mesma linha vai a observação de Féral (2009; 2013) ao assegurar que a performatividade é processual, pois está assentada no princípio da ação, portanto movimento, com isso, abre a possibilidade de assimilação da operação do instrumental do espetáculo como uma atividade performativa. Esta, por sua vez, se encontra na forma como o corpo se comporta, ou seja, na maneira como o corpo do cenotécnico e o instrumental se movimentam no tempo e no espaço.

Estas movimentações do corpo do cenotécnico, como já abordamos anteriormente, podem ser realizadas nos bastidores, ou seja, de forma ocultada ou na cena, de forma “teatralizada” ou como intruso (Pavis, 2008). No entanto, verifica-se que estas movimentações estão atreladas a um maquinário ou aos objetos cênicos e, neste sentido, pode dizer-se que se observam o exercício de três tipos de performatividades: a corporal, a técnica e a mista.

Assim, entendemos a performatividade corporal do cenotécnico, no âmbito desta tese, como o conjunto aos movimentos executados por este profissional, quando realiza gestualidades na operação do instrumental do espetáculo, ou seja, quando opera os maquinários das casas de espetáculos, as traquitanas cênicas e os elementos do cenário, necessários à dinamização do espetáculo.

Por outro lado, a performatividade técnica diz respeito aos movimentos executados exclusivamente pelo maquinário cênico, pelas traquitanas e cenário, já que as fontes propulsoras deste tipo de performatividade são diversas: humana, mecanizada, automatizada etc.

E por fim, consideramos também a performatividade mista, a qual corresponde àquela que é desempenhada simultaneamente pelo corpo do cenotécnico e pelo instrumental do espetáculo. Apesar de ser o cenotécnico o operador do maquinário cênico e dos elementos materiais da cena (na maior parte das situações), o trabalho é executado em parceria, pois ambos formam uma unidade orgânica, no sentido salientado por Grotowski e corroborado por Richard (2014), na qual homem e máquina conectam-se, formando um só corpo para

realizar uma ação precisa, desempenhando assim, performatividades necessárias, a fim de obter os efeitos especiais para a cena.

A performatividade do corpo do cenotécnico e do instrumental do espetáculo resultam da percepção de mundo do cenotécnico, que cria e recria os próprios movimentos corporais adaptados à concepção de cada espetáculo que vivencia e a sua subalternização e dos seus conhecimentos, subjacentes em concepções de encenações, tipologias de teatros e, portanto de mundo, não condizem com o ideal de mundo pelo qual advogamos e por onde pugna a perspectiva decolonial.

Estas performatividades, portanto, saberes corporais, são previamente ensaiadas e variam de acordo com o tipo de instrumental operado, mas, no percurso de sua realização, alguns imprevistos podem acontecer, os quais irão requerer do cenotécnico improvisos. Estes acasos estimulam percepções, que podem resultar em outras realidades, ou seja, a execução de performatividades não elaboradas previamente podem ser produtores e construtores de conhecimento.

Cada maquinário, traquitana, cenário e objetos de cena requerem performatividades específicas do cenotécnico na sua operação, que, muitas vezes, ocorrem nas coxias dos teatros de forma oculta. Neste sentido, acreditamos que transportar essas performatividades corporais, técnicas e mistas, para dentro da área de ação cênica pode contribuir para a criação de novas percepções sobre o fazer teatral e sobre o profissional da cenotécnica, bem como contribuir para o processo de decolonização do saber e do ser.

No entanto, é necessário perceber que esta performatividade, quer seja ocultada ou “teatralizada”, desempenhada pelo cenotécnico, pode ser também compreendida como clandestina, uma vez que ela é previamente normatizada para operar de forma não visibilizada ou invisibilizada na cena. Tipo de relação e modelo de encenação hierarquizada que revela uma assimetria de poder entre os fazedores da arte do espetáculo, caracterizando-se como o exercício da colonialidade do ser nas artes cênicas. E, para o estabelecimento de relações menos desiguais, estas assimetrias devem ser combatidas e as estratégias pensadas a partir de quem mais sente o seu peso (Maldonado-Torres, 2007 citado em Mota Neto, 2016, p. 98), o corpo cenotécnico.

1.2.2 O cenotécnico como corpo clandestino

“(…) O visível é o que se apreende com os olhos (…)”
(Merleau-Ponty, 2015, p. 28).

O conceito de corpo clandestino, utilizado nesta seção, é análogo ao formulado por Chobaoux (1993), a partir da análise que realizou do modelo de ensino/aprendizagem praticado na França dos anos 90, século XX. O estudo que conduziu no ambiente escolar, e cujos resultados foram publicados na obra *Les corps clandestins: L'école, l'enfant et le quotidien* (*Os corpos clandestinos: A escola, a criança e o cotidiano*) (Chobaoux, 1993), analisou o que acontece com o corpo das crianças na escola, entre outras questões. No percurso investigativo, Chobaoux constatou que a disciplina adotada pelo sistema escolar molda os comportamentos corporais das crianças, e afirma que “(…) todas as regras [ou regulamentos], ditos ou não ditos, servem por exemplo para instaurar a disciplina, e definir efetivamente práticas corporais (…)” (p. 10). A intelectual francesa também verificou que tais práticas constituem mecanismos para formatar a personalidade da criança e, com isso, formar o futuro cidadão para vida social pública.

Segundo Chobaoux (1993), a disciplinarização escolar supervaloriza a dimensão cerebral do intelecto e oculta a singularidade dos corpos dos estudantes, tornando, com isso, clandestina a natureza desses corpos. Deste modo, faz emergir um corpo que não é natural na criança, mas um corpo formado por práticas corporais normatizadoras, que as predispõe a determinadas formas de convívio social. A autora afiança ainda que as crianças são treinadas para viverem em comunidade, uma vez que já se encontram reunidas em família. Porém, as crianças possuem duas categorias muito distintas de relações, que são regidas por modelos muito diferentes: as relações que estabelecem com as outras crianças, de forma clandestina, e as relações com os adultos, resultantes da normatização do sistema de ensino.

A autora considerou como corpo clandestino os comportamentos e as práticas corporais que são suprimidos pelo sistema educacional. Estes comportamentos e práticas corporais são construídos na relação das crianças umas com as outras ao longo dos anos escolares, em que a aparência, a identidade sexual, os afetos e os desejos constituem a realidade corporal e toda a sua singularidade, mas que são ocultados pelas regras que

instauram a disciplina no ambiente escolar, sobretudo na interação das crianças com os adultos.

Chobaoux (1993) assegura que, ao se relacionarem umas com as outras, as crianças não cumprem essas normas e instauram os seus próprios meios de comportamento e práticas corporais. No entanto, estes mudam quando as crianças se relacionam com os adultos, voltando a expressar docilidade²². Assim, as crianças desenvolvem mecanismos passivos de resistência, em grupo, às normatizações que lhes são impostas. Estas formas de “desobediência civil” são apontadas por Scott (1992) como discurso oculto, onde grupos subordinados criam estratégias clandestinas de sobrevivência, em detrimento das normas dominantes e, desta forma, continuam operando sem serem atingidos pelas consequências da indocilidade.

Compreende-se, assim, que os corpos clandestinos sejam aqueles corpos que, por se encontrarem em desvantagem em uma relação de poder, têm o seu discurso corporal natural ocultado e silenciado pela normatização decorrente de uma concepção de mundo exercida por um sistema hierárquico e dominante, ao qual estão submetidos. Aspectos que marcam a colonialidade exercida sobre os sujeitos e os saberes subalternos (Santos, 2010; Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007).

O conceito de “corpo clandestino” formulado por Chobaoux (1993), uma vez transportado para o ambiente cênico, facilita a identificação de aspectos referentes as relações de poder existentes entre os diversos setores da montagem cênica. Também permite associá-lo com o corpo do cenotécnico, descrito pelos autores abordados neste trabalho como aquele que deve obedecer docilmente às regras que cada uma das tipologias de espaço cênico e de encenações lhe exigem e que estão tradicionalmente estabelecidas e naturalizadas no universo das artes cênicas.

Assim como os manicômios, prisões e outros dispositivos materiais e imateriais que são apontados por Foucault (1988), como meios de normatização e disciplinarização de corpos, vemos os teatros de tipologias tradicionais como dispositivos foucaultianos, por se tratarem de organizações arquitetônicas que confinam, docilizam e tornam clandestinos certos corpos, de entre os quais nos interessa em particular os dos cenotécnicos, uma vez

²² O termo docilidade remete às observações de Foucault na obra *Surveiller et punir* (1975) sobre a normatização de corpos, a qual foi utilizada por Chobaoux (1993) para aprofundar o sentido da expressão “corpos clandestinos”.

que estes são, geralmente, ocultados nas representações espetaculares realizadas nestes teatros.

A este respeito, Pavis (2008) assegura que:

“(...) até aos primeiros passos do jogo épico (brechtiano, principalmente), o maquinista agia necessariamente “nos bastidores”, isto é, no escuro ou escondido atrás da cortina; sobretudo, ele não deveria quebrar a ilusão de um mundo cênico natural e autônomo. Entretanto, seria necessário notar que, mesmo antes de Brecht e da coorte dos “distanciadores”, o maquinista tinha às vezes uma função “desilusionante”: assim, na comédia clássica (Aristófanes), chama-se maquinista e maquinaria teatral àquilo que quebra a ilusão (...)” (Pavis, 2008, p. 233).

Percebe-se que em algumas tipologias de teatro e/ou concepções de encenações, o cenotécnico e a sua performatividade tendem a ser considerados ausentes, ocultados e, dessa forma, reforçam as percepções de subalternização deste profissional e de seus saberes, ou seja, apontam para uma menor relevância do cenotécnico no coletivo cênico. Pavis (2008) revela que quando este corpo era visualizado pelo público, ele era assimilado como vetor de interrupção da dinâmica e da magia decorrente da ilusão cênica proporcionada pelo espetáculo. Esta compreensão de cenotécnico sugere que é nesta sequência que surge o cenotécnico como um corpo normatizado para atuar sem ser visibilizado.

Nas concepções menos hierarquizadas de espaços cênicos e/ou montagens, a performatividade do cenotécnico passou a ser assimilada como relevante, deixando de ser totalmente oculto e/ou clandestino: “(...) o maquinista passou a ser o garante e o signo da prática teatral, a ponto de dar a impressão de ter este emprego no próprio seio da ficção relatada (...)” (Pavis, 2008, p. 233). Mas, ainda assim, as suas participações em cena são referidas pelo autor como “intervenções do maquinista” e “intrusões no jogo cênico” (p. 233).

A palavra intervenção corresponde à ação de intervir em algo e tem como significados associados os atos de emitir, contribuir, interferir e interceder, entre outros. Por seu turno, o termo intrusão corresponde ao ato de introduzir-se em algo sem legitimidade ou apossar-se

de algo alheio (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009). A primeira palavra, sugere que o ato interventivo do cenotécnico na cena pode corresponder a uma colaboração deste para a narração da ficção, mas não como peça de importância ou relevo para o processo. Este segundo termo demarca bem, pela ótica hegemônica, os lugares destinados a cada um e caracteriza a presença do cenotécnico em cena como um ato não legítimo, dessa forma devolvendo-o para o que seria seu lugar: a penumbra da coxia, a clandestinidade. Aspecto que sugere o exercício de uma colonialidade do poder no interior das artes cênicas.

No entanto, algumas concepções de espaço cênico e de encenações, onde se enquadram diversas tipologias do teatro experimental²³, assimilam a participação do cenotécnico, não como intruso nem como interventor, mas como técnico atuante, pois segundo Pavis (2008) os corpos cenotécnicos começam a ser teatralizados como forma de integração no espetáculo, para a realização das mudanças de cenas e para a operação do instrumental. E, como se sabe, a operação visibilizada do trabalho do cenotécnico sugere caminhos para marcar a sua existência e revelar seus saberes performativos.

Esta teatralização do cenotécnico vem, paulatinamente, diminuindo a condição de clandestinidade deste corpo. Assim, propor a presença efetiva deste corpo na encenação, parece-nos ser uma das condições prévias que pode garantir a territorialização deste profissional no ambiente cênico. Trata-se, em nosso prisma, de contribuir para o estabelecimento de relações em escala horizontal, bem como contribuir para a libertação do cenotécnico da clandestinidade, sugerindo a criação de uma proposta de ambiente cênico contra-hegemônico (Gramsci, 2018) à cultura da hierarquização dos sujeitos nas montagens cênicas.

1.2.3 A territorialidade do cenotécnico

A expressão territorialidade tem a sua etimologia fundada na palavra territorial, e esta, por sua vez, é definida como algo relativo a território ou a ele pertencente (Dicionário

²³ Teatro experimental é um termo utilizado para identificar as tipologias de teatros que apresentam flexibilidade na composição do espaço e dos maquinários cênicos possíveis de serem expostos, bem como os trabalhos cênicos que abandonam formas tradicionais e investigam novas formas, técnicas, ideias e teorias de encenação (Esteban, 2009).

Eletrônico Houaiss, 2009). No que diz respeito ao termo território, Haesbaert (2004) assegura que,

“(...) desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam aliçados da terra, ou no ‘territorium’ são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por extensão, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de usufruí-lo, o território inspira a identificação (positiva) e a efetiva ‘apropriação’ (...)” (Haesbaert, 2004, p. 1).

Assim, a territorialidade, de uma maneira geral, faz referência ao uso e/ou apropriação de um determinado território por um indivíduo ou um coletivo e compreende uma dimensão material e/ou imaterial.

Little (2002) corrobora esta concepção ao afirmar que “(...) a territorialidade é o esforço coletivo de um grupo social para ocupar, usar, controlar e se identificar com uma parcela específica de seu ambiente biofísico, convertendo-o assim em seu ‘território’ (...)” (p. 3.). Além disso, o autor salienta que a territorialidade também corresponde às ações que um grupo realiza para ocupar o território, caracterizando assim também a dimensão imaterial da territorialidade.

Haesbaert (2004) observa a existência de múltiplos territórios ocupáveis concomitantemente. Um desses territórios, mais tradicional, de dimensão fixa, é designado pelo autor de território-zona, e o outro, marcado pela fluidez e mobilidade, é chamado de território-rede. Em ambos, “(...) a territorialidade, além de incorporar uma dimensão política, diz respeito também às relações econômicas e culturais, pois está intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra [o território], como elas próprias se organizam no espaço e como elas dão significado ao lugar (...)” (p. 03).

Assim, este conceito, ao ser transportado para o ambiente cênico pode permitir a compreensão da territorialidade exercida pelo cenotécnico nas tipologias tradicionais de teatros e/ou encenações, como também aquela territorialidade almejada para o corpo cenotécnico exercer no projeto do *Teatro Cacuri*, com a qual trabalho não hesita imergir e, com ela, se propõe a questionar as relações de poder no ambiente cênico. Portanto, partindo do pensamento decolonial e da compreensão que os corpos cenotécnicos são assimilados como corpos clandestinos, elaborou-se uma proposta de arquitetura cênica em que esses corpos tenham a sua performatividade desclandestinizada ao ocupar a área de ação cênica e realizar o seu trabalho de forma visibilizada, ou seja, o desenho arquitetural permitirá que corpos cenotécnicos exerçam a territorialidade pela presença visível de seus corpos em ação neste ambiente cênico denominado *Teatro Cacuri*. Esta concepção de territorialidade abrange as compreensões de espaços territorializáveis, os quais foram sistematizados por Haesbaert (2004).

Antes de discorrer sobre os espaços territorializáveis, ou seja, os territórios zona e rede formulados por Haesbaert (2004), se faz necessário explicitar do que trata o projeto *Teatro Cacuri*. O *Teatro Cacuri* consiste num projeto de arquitetura cênica desmontável, circular, a céu aberto e com os maquinários cênicos expostos (traquitanas cênicas)²⁴ (Lima, Walter, 2012). É pensado a partir da articulação dos saberes teatrais com os saberes formulados por sujeitos subalternizados, como são compreendidos os praticantes da pesca artesanal e de re-existência exercida no Norte do Brasil e Centro Sul de Portugal (Lima, Baptista & Lima, 2016), tendo como sustentação política e teórica os Estudos Culturais e a perspectiva Decolonial. Este projeto corresponde a uma proposta amazônica de superação da hierarquização, amplamente naturalizada nas artes cênicas, demandada por concepções eurocênicas dominantes que ainda habitam o fazer teatral que alcançou a região amazônica. O trabalho de palco que em outras tipologias de teatro é realizado nos bastidores, nesta proposta, invariavelmente, ele será realizado sob os olhos do público.

O projeto do *Teatro Cacuri* é uma proposta de tipologia de teatro de orientação decolonial, nele os maquinários cênicos, que serão operados pelos cenotécnicos e cenotécnicas, ao ocupar a zona visível da cena, dividirão o mesmo território com a encenação e o público, tornando também visível os saberes performativos dos corpos cenotécnicos. O projeto *Teatro Cacuri* é pensado também de forma a não ter zonas clandestinas, para que

²⁴ Detalhamentos técnicos do projeto *Teatro Cacuri* estão disponíveis no sexto capítulo desta tese.

corpos, seres e saberes não sejam ocultados e ele venha a se tornar um equipamento de propagação de concepções cênicas hierárquicas. Assim, toda a operação do instrumental do espetáculo deverá ser realizada as claras, dessa forma, os saberes performativos dos cenotécnicos e das cenotécnicas deverão ser incorporados a narrativa encenada, pois estarão visibilizados por todos no decorrer das encenações. Neste sentido, a potencialidade deste projeto de equipamento cênico poderá oportunizar uma decolonização efetiva da performatividade corporal do cenotécnico e da cenotécnica.

Desse modo, ao analisar o projeto do *Teatro Cacuri* e articular com as reflexões de Haesbaert (2004), percebe-se que o território zona compreende a área de ação cênica, a qual possui forma circular e dimensão fixa. Esta zona, como supracitado, será destinada para o público e para as encenações, incluindo as traquitanas cênicas (maquinários cênicos) e os corpos cenotécnicos ao mesmo tempo. Deve-se salientar que esta inclusão não é opcional para os encenadores como acontece nos teatros de tipologia experimental, mas uma proposta de construção de um equipamento teatral onde as traquitanas cênicas estarão expostas e deste modo deverão ser operadas. Tal proposta visa oportunizar ao cenotécnico exercer a territorialidade, não de forma clandestina ou como intruso, mas como um componente visível da encenação de forma teatralizada.

Para Pavis (2008), teatralizar é interpretar cenicamente um texto ou um acontecimento usando cenas e atores. Porém, na proposta do projeto *Teatro Cacuri* também serão incluídos os corpos cenotécnicos e as traquitanas cênicas para a construção e apresentação da narrativa, uma vez que para o próprio autor “(...) o elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização (...)” (p. 374), e a visibilidade dos sujeitos e seus discursos corporais pressupõem existência.

Diante da identificação do território-zona do projeto *Teatro Cacuri*, é importante salientar que este território não é imutável ou relacionado à fixidez e à estabilidade, mas como afirma Haesbaert (2006), o território “(...) incorpora como um de seus constituintes fundamentais o movimento, as diferentes formas de mobilidade, ou seja, não é apenas um ‘território-zona’, mas também ‘território-rede’ (...)” (p. 117-118).

No que diz respeito ao território-rede do projeto do *Teatro Cacuri*, ele é caracterizado pelas relações que deverão ser estabelecidas de duas formas distintas: (1) entre a presença efetiva do cenotécnico na área de ação cênica e (2) a sua participação na construção da dinâmica da encenação. A primeira, não deve ser vista como algo negativo ou causa de

desordem, mas como algo necessário para estabelecer múltiplos fluxos, conexões e conferir visibilidade aos corpos cenotécnicos. A segunda, por sua vez, irá também contribuir para o estabelecimento de redes não-hierárquicas, ou seja, para a construção de relações cada vez mais horizontais entre os envolvidos nas montagens dos espetáculos, reforçando ainda mais uma proposta de contra-hegemonia (Gramsci, 2018) necessária no ambiente cênico amazônico.

Para atuar no *Teatro Cacuri*, a trupe teatral, de dança, de palhaços, de brincantes, entre outras, que compõe o espetáculo necessitará compreender a montagem cênica como uma criação colaborativa e não-hierárquica, ampliada para todos os profissionais que fazem o espetáculo acontecer. Para isso, deverá assimilar também a presença do cenotécnico em cena. Assim, este território de relações, enquanto território-rede, poderá também ser um ambiente de valoração de singularidades, subjetividades, fluidez, mobilidades, de articulação de saberes profícuos para todos, de reconhecimento e respeito aos sujeitos subjugados por concepções de mundo dominantes, neste caso, dos técnicos da cena.

É válido ressaltar que os saberes constituem um meio para o exercício da territorialidade de membros de uma comunidade e uma forma de garantir a reprodução social, cultural, material e simbólica (Lima, Walter, 2009). Neste sentido, os saberes da arte da cenotécnica é que possibilitarão ao cenotécnico, idealizado para atuar no projeto *Teatro Cacuri*, exercer também suas formas de territorialidade e garantir a construção de novas relações no ambiente cênico, uma vez que, segundo Baptista (2014), os domínios da cenotécnica são:

“(...) um modo de produção técnica, eminentemente adaptativa, experimental e tradicional. (...) um modo de domínio manual do mundo; (...) um modo de implicação do corpo individual e social; (...) um modo de pensar, empregar e imaginar o tempo; (...) um modo de organizar o espaço [e] (...) um modo de produzir saber (...)” (Baptista, sessão de orientação coletiva, Aveiro-Pt, 06/06/2014).

Os esclarecimentos de Baptista (2014) nos levam a compreender que os saberes do campo da cenotécnica são adaptativos face aos domínios de uso que enfrentam, e que ora podem estar à disposição de experimentos e construção de ambientes para a realização de

cenar, ora podem encontrar-se enraizados nas tradições culturais locais. Porém, foram subalternizados e/ou clandestinizados com o andamento histórico das artes cênicas por compreensões de mundo dominantes e também materializados em tipologias de teatros e formas de fazer cênico que ainda hoje pairam sobre a Amazônia.

A cenotécnica é domínio do corpo, pois neste campo a tecedura e a operação de traquitanas e de urdimentos teatrais, implicam a execução de uma dramaturgia de gestos físicos e modos de deslocamentos, de códigos e posturas, que exprimem modos de ser e de apropriação no e do mundo, com isso, possibilitando aos corpos cenotécnicos o exercício da territorialidade pelo saber que detêm e articulam.

As habilidades, as criações e a imaginação potencializam o corpo do cenotécnico e da cenotécnica e deverão ser convocadas para subsidiar a sua presença efetiva na área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri*. Este processo de mudança de território, ou seja, de saída da penumbra das coxias tradicionais para ocupar seu lugar na área de ação cênica pode ser melhor compreendido a partir de Deleuze e Guattari (1997), uma vez que os autores abordam a territorialidade pelo aspecto funcional e expressivo do território, denominando este movimento territorial de desterritorialização.

A desterritorialização indica a saída de sujeitos de um lugar, corresponde ao “(...) movimento pelo qual ‘se’ deixa o território (...)” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 634). É o ato de deixar para trás ideias, comportamentos e espaços materiais ou imateriais e que tem como consequência a ocupação do agente da territorialidade em outro(s) território(s). Não se trata, porém, somente de uma simples mudança de lugar, mas de comportamento corporal como veículo de atitude política diante do mundo, um modo de exercer “(...) uma desterritorialização absoluta, que equivale a viver sobre uma linha abstrata ou de fuga (...)” (Zourabichvili, 2004, p. 23). Ou seja, adotar uma outra postura diante do sistema/mundo. Neste sentido, o cenotécnico ao mudar de território, dos bastidores para a área de ação cênica, como sugerido no projeto do *Teatro Cacuri*, realiza a desterritorialização, não somente a partir da mudança espacial, mas da mudança nas relações, as quais serão mais heterárquicas e democráticas.

Assim, o rompimento com concepções de mundo assimétricas e desiguais revela aspectos de uma tentativa de desterritorialização absoluta do cenotécnico, que ainda é clandestinizado, ocultado, obliterado e silenciado nas coxias. A sua presença física, cocriando a movimentação do espetáculo e performando em cena com os aparatos do seu

ofício, caracteriza-se como exercício da territorialidade, uma vez que todo o território é expressivo e funcional e pode ser construído no movimento, como nos afiança Deleuze e Guattari (1997), ou seja, no movimento que desterritorializa este corpo da coxia e o posiciona efetivamente na área de ação cênica, revelando, assim, um caminho para o processo de decolonização do ser e do saber do cenotécnico e da cenotécnica. Neste sentido, esta proposição de um “giro decolonial” nas artes cênicas amazônicas caracteriza-se também como “(...) a defesa radical de um novo humanismo, por meio de novas atitudes e relações entre as pessoas, o que só pode se dar pela superação da colonialidade (do ser, saber e poder) como padrão heterárquico de poder (...)” (Mota Neto, 2016, p. 99).

1.3 POR UM CENOTÉCNICO DECOLONIZADO

A partir das discussões e reflexões sobre Estudos Culturais e a perspectiva decolonial abordados no início deste capítulo, e pensando por extensão nas suas possibilidades de aplicar ao cenotécnico e ao modo como este é compreendido e visibilizado pelos autores estudados, a nossa hipótese de partida é a de que a construção do projeto das traquitanas cênicas para o projeto *Teatro Cacuri* deve ser compreendida como o dispositivo (Agamben, 2010), que se pretende que dispare o processo de decolonização, dos corpos, dos saberes e dos fazeres.

O conceito filosófico de dispositivo, frequentemente utilizado nas reflexões de Foucault (2011), sugere a existência de mecanismos materiais e imateriais de exercício do poder. Segundo o próprio autor:

“(...) através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (...) O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e,

ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados (...)” (Foucault, 2011, p. 244-246).

A partir dessas considerações, Agamben (2010) afirma que Foucault utiliza o termo dispositivo com frequência quando começa a se debruçar sobre aquilo que chamou de “governabilidade” ou de “governo dos homens”. Além disso, Agamben (2010) compreende a palavra dispositivo como “(...) um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault (...)”, e considera que esse conceito é importante para se compreender a maneira como operam os mecanismos políticos da atualidade, pois Foucault (2011) entendia o dispositivo como “(...) o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder (...)” (Agamben, 2010, p. 32).

No entanto, Agamben (2010) convida o leitor a abandonar o contexto da “filologia foucaultiana” e propõe situar o termo dispositivo em um contexto mais abrangente. Deste modo, reelabora o termo da seguinte forma:

“(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos (...)” (Agamben, 2010, p. 40-41).

O alargamento do conceito de dispositivo em Agamben (2010), que o considera entre outras funções, como um instrumento capaz de “(...) capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (...)” (p. 40-41), é oportuna, pois caracterizam o papel das traquitanas cênicas no projeto *Teatro Cacuri*, que no contexto do presente trabalho, são entendidas como os dispositivos capazes de disparar o processo de desterritorialização dos corpos cenotécnicos da clandestinidade das coxias e passam a promover a sua reterritorialização efetiva na área de ação cênica projetada para o *Teatro Cacuri* (Deleuze & Guattari, 1997; Haesbaert, 2004; Little, 2002).

Nesta mesma linha Deleuze (2015) propõe a existência de uma filosofia dos dispositivos, que tem por natureza “o repúdio dos universais” e dá suporte a “(...) uma mudança de orientação que se desvie do Eterno para apreender o novo (...)” (p. 91). Neste sentido, pensar por dispositivos se mostra como uma alternativa de conceber e experimentar novos tipos de relações criativas, singulares, nos mais diversos campos do conhecimento, portanto válidas para toda a ciência contemporânea, e especialmente para a ciência em arte, visto que “(...) a Arte não é comunicativa, não é reflexiva, nem a Ciência, nem a Filosofia. Não é contemplativa, nem reflexiva, nem comunicativa. É criativa. Nada mais (...)” (Deleuze & Parnet, 1996, p. 101).

A rejeição de Deleuze e Parnet (1996) aos universais é justificada pelas características intrínsecas deste conceito, a propósito do qual o autor observa que “(...) processos de universalização são fenômenos secundários (...)” (p. 100), são fenômenos repetíveis que requerem clareza e compreensão, quando estes deveriam ser compreensíveis e claros. Em alternativa, advoga em favor do pensamento criativo, aquele que se debruça sobre as singularidades e as multiplicidades dos fenômenos, sobre um determinado acontecimento, ou seja, que se encontra nas particularidades e na soma dessas particularidades. Somente assim o pensamento criativo pode fazer surgir o novo, aquele que emerge para o novo, e consequentemente impele para uma nova direção.

Ora, uso do pensamento criativo e dispositivo apontado para uma nova direção, ou seja, propor outro um fazer teatral, menos hierárquico, motivam a concepção desta investigação e seu produto artístico, que por meio dos Estudos Culturais e da perspectiva Decolonial assimilaram os saberes ditos subalternos, formulados na pesca artesanal e de re-existência, como dispositivos capazes de orientar a construção de uma proposta de espaço

cênico orgânico, performativo e concebido como extensão tecnológica dos corpos cenotécnicos, do mesmo modo como são percebidas as interações entre pescador e arte de pesca.

Seguindo na esteira dos dispositivos, o produto artístico desta investigação, o projeto das traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri*, também são compreendidas como os dispositivos capazes de interceptar dominantes formas de fazer teatral assimiladas na Amazônia e orientar para novos tipos de relações, menos hierárquicas. As traquitanas cênicas, uma vez cravadas na área de ação cênica, deverão comporta-se como dispositivos capazes de garantir a territorialidade dos corpos cenotécnicos em cena, não como intruso nem clandestino, mas como um componente efetivo deste território, ao atuar a partir dos seus saberes corporais, articulados na operação das traquitanas e na construção da movimentação do espetáculo, além de assegurar os seus gestos, as suas condutas, os seus discursos corporais (Agamben, 2010) a sua própria existência como ser no e do mundo.

Neste sentido, os Estudos Culturais e a perspectiva Decolonial estão na essência desta investigação e da criação do dispositivo artístico que dela emerge como produto, em distintos aspectos, porém interrelacionados: na articulação dos saberes da pesca com os saberes teatrais do campo da cenografia e cenotécnica, especialmente; e na concepção espacial do projeto *Teatro Cacuri*, incluindo o posicionamento das traquitanas cênicas e a visibilização do cenotécnico e da cenotécnica dentro área de ação cênica.

Os saberes da pesca, especialmente da pesca artesanal e de re-existência, que são praticadas por pescadores e pescadoras pobres de todas as cores de pele do globo terrestre, constituem os saberes subalternos, aqueles que são silenciados e ignorados (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007) e encontram-se sempre em desvantagem, quando postos em relações de poder. Do mesmo modo, são assimilados os saberes cenotécnicos no universo das artes cênicas, como domínios de um trabalhador que executa funções não aparentes em cena (Dalai, 2010; Bataille, 1989; Esteban, 2009) ou é “teatralizado” para exercer alguma atividade visível no decorrer da encenação (Pavis, 2008).

Os agentes que criam e dinamizam esses conjuntos de saberes supracitados e a posição na qual se encontram dentro do sistema mundo o caracterizam como epistemes silenciadas, ocultadas. E articular esses saberes na construção de uma proposta política e de mundo revelam a relevância dos sujeitos e seus saberes, do mesmo modo que lhes proporciona visibilidade. Neste sentido, esta investigação, além de propor uma forma de decolonizar os

corpos cenotécnicos, procura também reconhecer a importância e dar visibilidade aos saberes corporais e técnicos dos agentes da pesca artesanal e de re-existência praticada no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal.

CAPÍTULO II – QUANDO O ESPAÇO CÊNICO FALA

Este capítulo imerge sobre os estudos teatrais e visa relacionar o *Teatro Cacuri* com as tipologias de teatros investigados na pesquisa de campo: teatro *à italiana*, experimental, circo, elisabetano e *corrales*. Longe de desejar praticar qualquer imitação ou cópia, o contato com essas culturas teatrais ocorreu no sentido de tentar perceber como os pensadores dos teatros aqui mencionados encontraram soluções para dinamizar o modelo de encenação que vivenciavam. Este mergulho objetivou também revisitar as particularidades desses tipos de teatros para conceber o projeto das traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri*.

O diálogo com estas tipologias de teatrais ora se dá por afinidade com as concepções espaciais e princípios operativos, ora por total oposição a estes, pois julgamos necessário salientar o que nos aproxima e o que nos distancia, para em seguida discorrer sobre os aspectos formais e conteudistas destes tipos de teatro e assim planejar melhor as potencialidades do *Teatro Cacuri* no tempo atual.

Antes de submergirmos nos estudos teatrais, julgamos necessário explicitar que campo de estudo é este. Segundo Pavis (2008) os estudos teatrais correspondem “(...) a todas as práticas artísticas que podem intervir no uso da cena e do ator [bem como do bailarino (a) ou performer] quer dizer, todas as artes e técnicas das quais uma época dispõe (...)” (p. 150). Ele é formado por vários campos de saber que são sistematizados em especialidades. No projeto do *Teatro Cacuri*, articulamos, em sua maioria, os saberes da área da cenografia, da cenotécnica e da arquitetura cênica, como veremos a seguir.

2.1 A FORMA DOS PALCOS E A RELAÇÃO COM A PLATEIA

Primeiramente, julgamos necessário explicar sobre as formas básicas sistematizadas nas reflexões de Dondis (1997). A autora afirma que existem, nas composições visuais, três formas básicas que são utilizadas pelos criadores para dar origem as formas físicas da natureza e da imaginação, são elas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero.

Para Dondis (1997) todas as três formas possuem características muito particulares que resultam numa gama variada de significados, “(...) alguns por associação, outros por

vinculação arbitrária, e outros, ainda [que são atribuídos] através de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas (...)” (p. 57-58), neste sentido, a autora reitera que à forma quadrada está associada ao enfadonho, a honestidade, a retidão e ao esmero; à forma circular está associada a infinitude, a calidez e a proteção, e; à forma triangular está associada a ação, ao conflito e a tensão.

Dondis (1997) observa que as três formas básicas são figuras simples e de fácil descrição, as quais podem ser representadas visualmente ou descritas oralmente, como também são fundamentais para elaboração de todas as outras formas reais ou virtuais que conhecemos ou queremos conceber.

Ao apropriar-se das duas formas básicas descritas por Dondis (1997), o quadrado e o círculo, foi possível incidir sobre as formas dos palcos teatrais existentes. Neste sentido, recorremos ao filósofo da estética teatral Souriau (1964), o qual refletiu sobre a forma básica dos palcos dos teatros e sua influência na encenação. Souriau (1964) analisa como essas formas arquiteturais aplicadas aos palcos teatrais têm o poder de produzir efeitos distintos na dinâmica da encenação e na recepção pelo público.

Inicialmente, Souriau (1964) afirma que a arte teatral trata de apresentar e pôr em patuidade²⁵ todo um universo de elementos de uma obra teatral capaz de emocionar, transtornar, e/ou impor uma realidade ao público. Em seguida, o autor aborda sobre o *puncto saliens*, ou seja, o ponto principal do palco em que assegura ser o ponto de atenção e irradiador da energia das cenas, e se faz presente em todo e qualquer espaço cênico.

A partir da patuidade dos espaços cênicos e, especialmente da localização do “*puncto saliens*”, o autor reflete sobre como ocorre essa irradiação da energia do espetáculo sobre o espectador, e para isso sugere dois princípios, os quais chama de espíritos, são eles: os teatros de espírito cúbico e os de espírito esférico.

Para Souriau (1964), os teatros de princípio cúbico são aqueles em que o espaço destinado para a cena tem a forma de um cubo ou um quadrado tridimensional. A tridimensionalidade diz respeito a uma forma que possui as três dimensões: altura, largura e profundidade (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009), neste caso, os espaços cênicos de princípio cúbico podem ser comparados a uma caixa destinada a abrigar o espetáculo, com

²⁵ Segundo Souriau (1964), a patuidade corresponde a um termo filosófico que designa a presença brilhante que se manifesta nos espíritos do universo de uma obra, “(...) um universo apresentado no seu pleno poder de nos emocionar, de nos transtornar, de nos impor a sua realidade, de ser para nós, durante uma ou duas horas toda a realidade (...)” (p. 31).

um dos seus lados abertos, a chamada quarta parede²⁶, por onde o espectador pode contemplar o desenvolvimento das cenas, visto que, neste tipo de teatro, “(...) ele [o espetáculo] se organiza a partir do olhar do espectador (...)” (Surgers, 2009, p. 83).

Nestes espaços, que atendem ao princípio cúbico, Souriau (1964) destaca três características: (1) o realismo restrito, pois “(...) tudo que é limitado pelo cubo deve ser encarnado ou figurado concretamente - mais ou menos estilizado (...) tornado aparente aos sentidos (...)” (p. 34); (2) a orientação da visualização do espetáculo estendida em direção horizontal, e que “ (...) tem para ele [o espectador] um vetor, um dinamismo em flexa horizontal (...)” (p. 34) e; (3) uma imposição arquitetônica incômoda, onde “(...) qualquer aventura, todas as evoluções das personagens, todos os jogos de cena, são limitados e postos em forma, antecipadamente, pelo dispositivo cênico adotado. E deverão sujeitar-se de maneira a que se obtenha o melhor resultado (...)” (p. 34).



Figura 1: Registro da boca de cena do palco do Teatro *alla Scala*, Milão, Itália, a partir do centro da plateia, momentos antes do início do espetáculo de *ballet* *Giselle*.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

²⁶ Segundo Pavis (2008), a expressão quarta parede nas artes cênicas corresponde a uma “(...) parede imaginária que separa o palco da plateia (...)” (p. 315).

Assim, é possível verificar que os teatros de tipologias *à italiana* e *corrales*, por exemplo, comungam do princípio cúbico²⁷, uma vez que, no primeiro, o espaço destinado à realização das cenas se dá sobre um palco, com uma das suas quatro paredes aberta para o público, o qual se encontra situado a frente (figura 1) e; no segundo, o *corral* de comédias, em que o espaço destinado ao desenvolvimento da encenação se dá sobre um tablado situado em uma das paredes do cubo, com a utilização do palco/tablado e da parede de fundo do palco, o qual corresponde ao corredor de três balcões, que pode ser visualizado na figura 2.



Figura 2: Vista do interior do *Corral* de Comédias a partir da cazuela, Almagro-Espanha. Nas laterais estão localizados os corredores que acomodavam as camadas sociais mais favorecidas e no fundo destes, praticamente sobre o palco, se situam os aposentos que eram reservados às famílias mais abastadas.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

Neste caso, ambos possibilitam ao público a contemplação da cena em posição frontal. E em ambos, os espectadores assistem ao espetáculo pela moldura do palco ou boca de cena, e encontram-se relativamente distanciados do ponto de emissão da energia do espetáculo. Neste sentido, Mervant-Roux (2015) assegura que o dispositivo teatral frontal, no qual se

²⁷ Apesar de existirem outros teatros que se enquadram no princípio cúbico, tal como “(...) as grandes salas do Renascimento tardio (1550-1650) e os auditórios (1870-1970) (...)” (Izenour, 1997, p. 33, citado em Esteban, 2009, p. 2062-2063), nesta tese serão abordados somente os teatros de tipologia *à italiana* e o *corral* de comédias, uma vez que estas foram as tipologias investigadas na pesquisa de campo.

enquadram as duas tipologias supracitadas, se mostra como um ambiente frio, autoritário, ao mesmo tempo ditatorial, pois suas fileiras de assentos rígidos e restritivos impedem o público de se constituir como uma comunidade viva²⁸. A autora acrescenta ainda que o dispositivo teatral frontal faria do lugar teatral um agrupamento de pessoas inertes e corresponderia, além disso, a uma concepção abominável do mundo como espetáculo.

Em oposição ao espírito cúbico, Souriau (1964), apresenta os teatros de espírito esférico, aqueles em que o espaço destinado à encenação é circular e, por essa razão, a área da cena é cercada em praticamente toda a sua extensão pela plateia. Segundo o autor, os espaços cênicos deste princípio têm por particularidade um dinamismo prático e estético bem diferente do princípio cúbico, pois no esférico a energia irradiante do espetáculo parte do centro dinâmico, “(...) o coração palpitante, se torna o lugar onde a aventura melhor estimula e exalta o seu patético (...)” (p. 35) e se expande sem limites por um espaço livre e aberto.

A esse respeito o autor faz o seguinte destaque:

“(...) o mundo fictício de que são, o centro desenvolve-se e coloca-se tão vastamente quanto for possível ao poder sugestivo e instaurador do grupo encantatório. Eles são o centro e a circunferência não está em parte alguma – trata-se de a prolongar até o infinito, englobando os próprios espectadores, englobando-os na sua esfera ilimitada.

Nada de cena! Claro que é sempre preciso um solo utilitário, um tablado qualquer para sustentar, para deixar evoluir os atores; é preciso um lugar, um edifício, abrigo ou anfiteatro, para aí colocar com eles os espectadores; mas, coro de catedral ou pista de circo, coro de albergue isabelino ou teatro circular à russa, esse lugar da teofania teatral não limita coisa alguma, não impõe a sua forma ao

²⁸ As cadeiras do pátio central do *Corral* de Comédias de Almagro, na Espanha, não são fixas, de todo modo, elas são organizadas de frente para o tablado, de forma que o público contemple o espetáculo sob uma vista frontal. Já o público localizado nos corredores laterais de três níveis contempla o espetáculo sob uma vista diagonal.

que se passa, não tem outro objetivo que não seja reunir atores e espectadores em torno desse centro em que vibra e palpita mais ardentemente do que noutro lado a aventura de que se anima o universo da obra (...)” (Souriau, 1964, p. 63).

Souriau (1964) acredita que a relação palco/plateia da composição espacial arena circular, é do tipo em que o público envolve a zona de desenvolvimento das cenas, ou seja, um espaço cênico esférico em que os espectadores se tornam participantes do espetáculo, pois estes “(...) estão na esfera cujos limites palpitam e podem dilatar-se até o infinito, englobando-os, ultrapassando-os (...) trata-se de um mundo circumpresente, contribuindo para o envolvimento comum de todos no ato teatral (...)” (p. 38). Assim, os espaços cênicos do princípio esférico, ao emanar energias da zona central, revelam a capacidade de intensificar ainda mais a relação de proximidade entre os que fazem e os que contemplam o espetáculo.

O dispositivo circular²⁹ se mostra como “(...) o mais favorável ao envolvimento ativo do público no espetáculo. Em efeito um modelo ideal, que se opõe à solução frontal (...)” (Guénoun, 1998, citado por Mervant-Roux, 2015, p. 26), uma vez que esta disposição espacial aloca o público em um lugar de onde este tem a possibilidade de envolver por completo o espetáculo, no caso da relação arena circular; ou pela metade, no caso da arena semicircular, permitindo, dessa forma, que o público se veja enquanto assiste ao espetáculo, estimulando com isso um maior envolvimento do coletivo no ato teatral.

Nesse sentido, os espaços cênicos circulares compreende, por exemplo as tipologias circo e elisabetana³⁰. A tipologia circo é um “(...) tipo de teatro circular onde têm lugar os exercícios de equitação, domesticação, equilíbrio e exibições (...)” (Le Petit Robert, 1985 citado por Bailly, 2009, p. 64). Na tipologia circo, a ludicidade e o virtuosismo impactante estão sempre presentes. Enquanto público e estudioso da esfera técnica da cena, acreditamos

²⁹ Expressão também utilizada para identificar os espaços cênicos circulares ou de “princípio esférico” (Souriau, 1964).

³⁰ Apesar de existirem outros teatros que se enquadram no princípio esférico, tais como “(...) os antigos teatros gregos e romanos (a.C. – 400 d. C.) e; os teatros circulares contemporâneos (1870-1970) (...)” (Izenour, 1997, p. 33, citado em Esteban, 2009, p. 2062-2063), além dos teatros circulares russos, nesta tese serão abordados somente as tipologia elisabetana e o circo, uma vez que estas foram as tipologias investigadas na pesquisa de campo.

que estes aspectos contribuem para fazer da tipologia circo um teatro de entretenimento de forte aceitação pública.

Neste sentido, afiança Bailly (2009) que o teatro de tipologia circo corresponde a “(...) uma diversão popular um pouco antiga e geralmente itinerante que, no centro de um ‘círculo imutável’, convoca emoções fortes que vão do riso ao pavor (...)” (p. 64). As cenas circenses são as mais diversificadas possíveis; acontecem em palco, tablado e/ou picadeiro, saindo da periferia da esfera e avançando até ao centro do espaço cênico, além de cenas aéreas que também avançam para o centro da área cênica. Dessa forma, explora a visualização das cenas em ângulos distintos e irradia a energia do espetáculo de vários pontos, ainda que o picadeiro esteja localizado na zona central.

O edifício teatral de tipologia elisabetana, cuja carcaça é em forma de cilindro e, portanto, se inscreve no princípio esférico, possui um palco retangular que sai da periferia da esfera e avança para o centro do edifício teatral; irradia a energia do espetáculo mais fortemente sobre a plateia que assiste o espetáculo de pé, circundando o palco, e com isso, aproxima ainda mais a encenação desta fatia do público. Mas, em sua maioria, as cenas neste teatro irradiam sua energia na direção frontal e lateral.

Como exemplo, destacamos o *Shakespeare's Globe Theater*³¹, em que, no decorrer da pesquisa de campo, verificou-se que “(...) o jogo cênico se organizou num eixo frontal, embora a plateia envolvesse quase completamente a área de jogo (...)” (Mervant-Roux, 2015, p. 27). Esse tipo de relação palco/plateia promove uma visualização frontal e lateral das cenas, especialmente das cenas que ocorrem no proscênio, ou seja, na parte do palco que avança para o centro do teatro. Tal fato ocorre porque, com a reconstrução deste teatro do renascimento inglês, objetiva-se encenar, com maior proximidade possível, as peças e o tipo de jogo cênico que eram desenvolvidos em seu período áureo.

Mervant-Roux (2015), ao refletir sobre a forma circular dos teatros e tendo como referência os dispositivos cênicos circulares que existiram em Paris, assegura que “(...) há, indubitavelmente, qualquer coisa de muito poderosa nesta forma [de espaço cênico], neste lugar (...)” (p. 32). Para melhor compreensão, a autora utiliza o termo *puissant*, para descrever a magia percebida nos espaços cênicos circulares. Além disso, este termo pode ser entendido como algo que produz grandes efeitos, que tem grande intensidade e força, ou

³¹ Teatro de tipologia elisabetana reconstruído em fins da década de 90 do século XX na orla do rio Tâmbisa, em Londres, no Reino Unido (Shuter & Shuter, 2014).

seja, sugere que este tipo de dispositivo cênico tem potencialidade de emanar energias sobre o público (Mervant-Roux, 2015).

Porém Mervant-Roux (2015) pondera que, a função essencial dos dispositivos circulares é propor mais uma alternativa de ambiente cênico de caráter temporário e não se tornar uma instituição. Ou seja, a forma circular tem um papel importante na criação cênica, mas não deve ser o único tipo de dispositivo válido ao alcance dos criadores cênicos e do público.

Neste sentido, Souriau (1964) entende que os princípios cúbico e esférico correspondem a dois sistemas teatrais com características diferentes, tanto nas concepções, quanto no fim artístico e, por isso, produzem efeitos diferenciados na recepção do espetáculo. Ainda por esta razão, requerem recursos técnicos e estéticos também diferenciados, uma vez que “(...) um e outro princípios são concepções válidas, tão autênticas uma como a outra (ainda que antitéticas) da coisa teatral. É o artista (autor, ator, encenador ou todos os das suas equipas) quem devem escolher de que maneira pretendem partir o ovo (...)” (p. 40).

Quanto à validade dos dois princípios, comungamos do ponto de vista de Souriau (1964), quando assinala se tratar de dois princípios que permitem aos criadores da cena encontrar soluções estéticas e técnicas distintas. Portanto, ambos princípios se mostram válidos, por refletirem potencialidades cênicas particulares, mas deixando a todos os criadores cênicos selecionarem quais valores pretendem fomentar com sua prática artística/política.

A partir das considerações realizadas a respeito das formas básicas utilizadas nas composições visuais e suas derivações (Dondis, 1997), somada a classificação dual dos espaços cênicos defendida por Souriau (1964) e articuladas com as nossas observações sobre os equipamentos cenotécnicos móveis contemporâneos, verificamos a existência de um terceiro princípio, o qual definimos como teatros de espírito misto, ou de espírito cênico em trânsito que corresponde aqueles espaços cênicos que transitam pelas duas concepções levantadas por Souriau (1964), a cúbica e a esférica.

Os teatros de espírito misto, ou de espírito cênico em trânsito, contemplam uma organização espacial múltipla, que permite a realização de cenas simultâneas em pontos distintos do espaço cênico, como também à mobilidade de seus equipamentos cenotécnicos;

com isso disponibilizam, aos criadores cênicos, organizar e posicionar palcos e plateias de acordo com as necessidades requeridas por suas criações/encenações.

Verificou-se que comungam do princípio misto ou do espírito cênico em trânsito o teatro de tipologia experimental e o projeto do *Teatro Cacuri*. O teatro experimental geralmente está abrigado em um edifício que apresenta mobilidade nos seus equipamentos cenotécnicos³² e estes podem ser organizados para refletir o espírito cúbico, esférico ou o cênico em trânsito, visto que sua estrutura permite a organização de diversas concepções de palco/plateia, inclusive a fragmentação destes ao longo da sala de espetáculo, onde a visualização e a irradiação da energia da cena pode, inclusive, vir de diversos pontos, simultaneamente.

O teatro de tipologia experimental caracteriza-se como um espaço múltiplo que, segundo Serroni (2009), se trata de um “(...) espaço coberto que se adapta a diferentes disposições de palco e público (...)” (p. 50). As figuras 3 e 4 representam duas possibilidades de relações palco/plateia que podem ser organizadas em um teatro de tipologia experimental. As imagens são croquis da sala de espetáculos do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique³³, localizado na cidade de Belém-Brasil, representada sob uma visão aérea.

³² Os equipamentos cenotécnicos, neste caso, são as varas de manobras deslizantes, utilizadas para atracar cenários, vestimentas de palco e equipamentos de luz. Além de praticáveis, módulos cúbicos e retangulares de madeira em tamanhos distintos utilizados para montar palcos ou arquibancadas para o público. Alguns teatros mais modernos já substituíram os módulos rígidos por plataformas com altura regulável, entre outros recursos.

³³ Esse teatro foi instalado em um prédio em estilo *art nouveau*, construído primeiramente para receber o Cinema Radium, que posteriormente se tornou Museu Comercial, depois funcionou como banco e, por fim, na década de 70 do século XX, foi adaptado para se tornar um teatro de tipologia experimental (Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978).

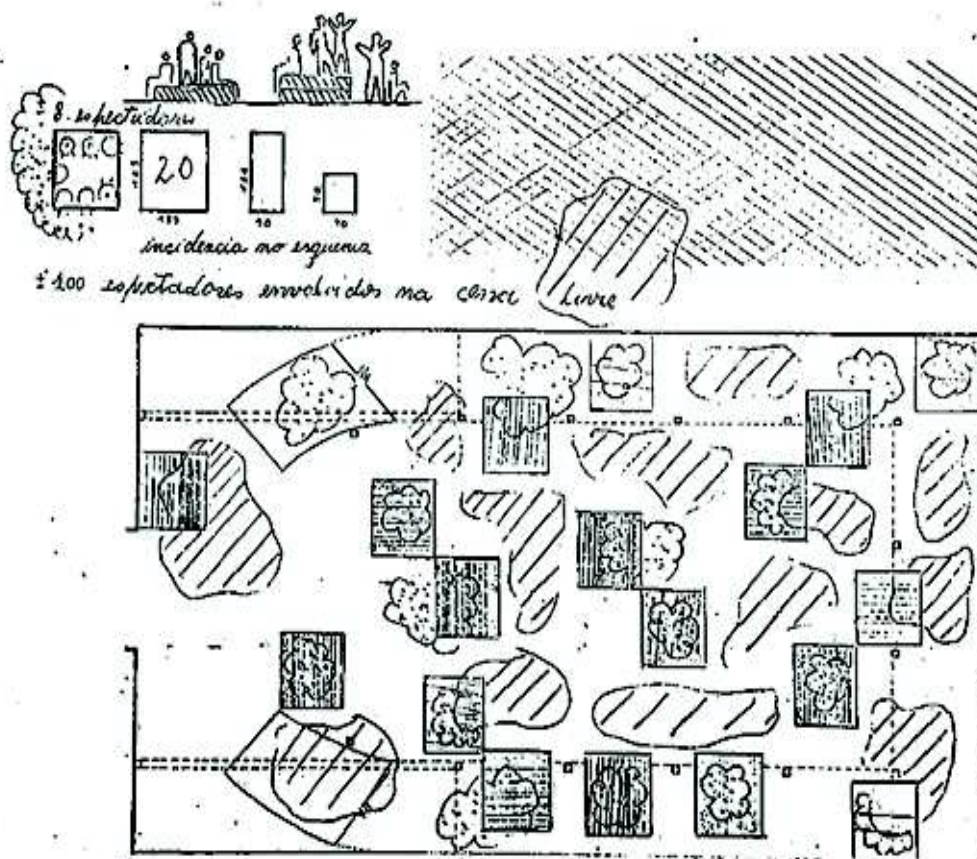


Figura 3: Planta baixa³⁴ de um esquema de organização da sala de espetáculos do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, no Brasil, para a realização de cenas simultâneas.
Fonte: Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978, p. 28.

A figura 3, ocupada, em sua maior parte, por um grande retângulo posicionado na horizontal, delimita o interior da sala de espetáculos, que comporta formas geométricas e abstratas. As formas geométricas - quadrados - indicam a posição das plataformas, ou pequenos palcos, destinadas ao desenvolvimento das cenas. Enquanto as formas abstratas, também denominadas de formas orgânicas nas artes visuais, indicam os espaços a serem ocupados pelo público. Neste tipo de organização do espaço cênico, a energia do espetáculo pode advir de vários pontos concomitantemente.

³⁴ Corresponde a “(...) representação esquemática bidimensional, em escala [ou não], de uma construção, terreno ou objeto [sob uma vista superior] (...)” (Escudero, Gómez & Murillo, 2015).

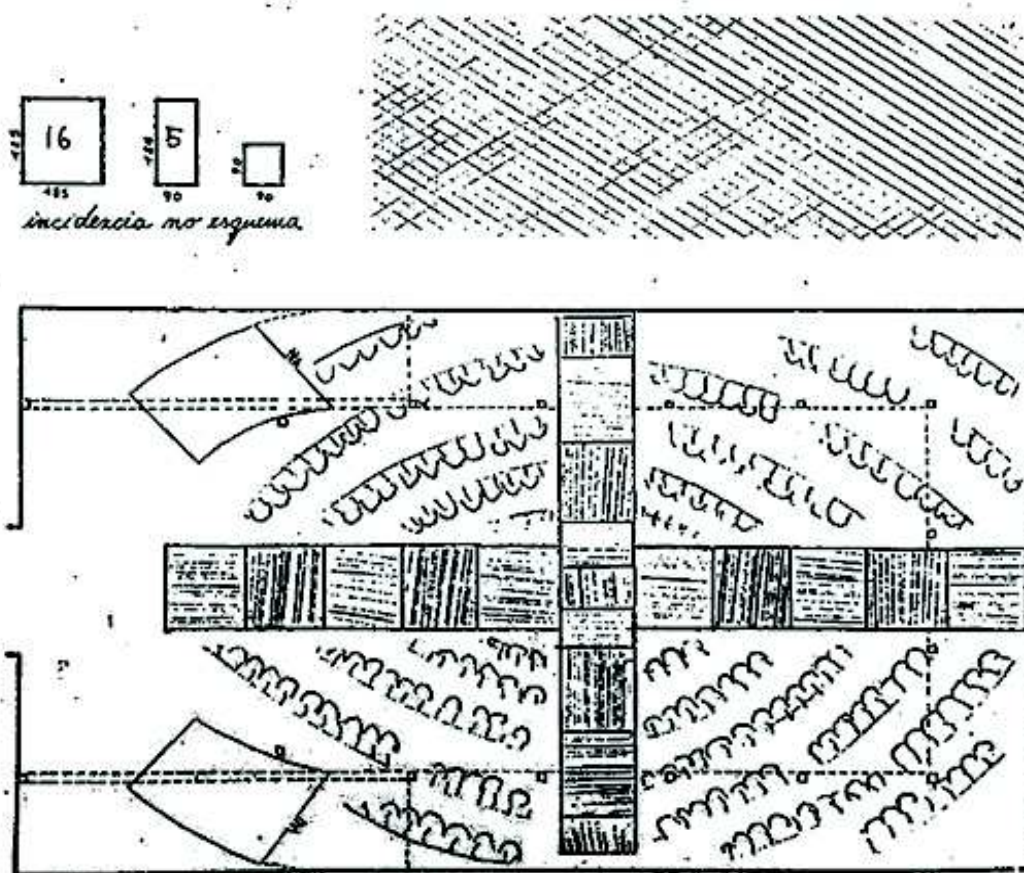


Figura 4: Planta baixa de um esquema de montagem da sala de espetáculos do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, no Brasil, para a realização de cenas centrais e em forma de cruz.

Fonte: Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978, p. 29.

A figura 4, também delimita o interior da sala de espetáculos por um grande retângulo. Nela, as plataformas, denominadas de praticáveis nas artes cênicas, foram organizadas de modo a constituir o palco na forma de uma grande cruz, que atravessa as duas dimensões do retângulo, que delimita a sala de espetáculos. As formas abstratas ou orgânicas, que representam o lugar do público, estão posicionadas entre as partes da cruz, desenhando no espaço uma elipse. Este tipo de relação permite que a energia do espetáculo possa advir do centro e das extremidades desenhadas pelo palco em forma de cruz. A maleabilidade interna desta tipologia de teatro e, consecutivamente, a sua predisposição para transitar por diversas relações entre o palco e a plateia caracterizam o teatro experimental como uma tipologia de teatro de espírito misto ou de espírito cênico em trânsito.

O segundo teatro analisado como o de princípio misto é o projeto do *Teatro Cacuri*, o qual apresenta, quanto à forma básica de sua carcaça ou corpo, o princípio esférico, por se

tratar de uma proposição espacial circular, o qual pode ser melhor compreendido a partir da figura 5.

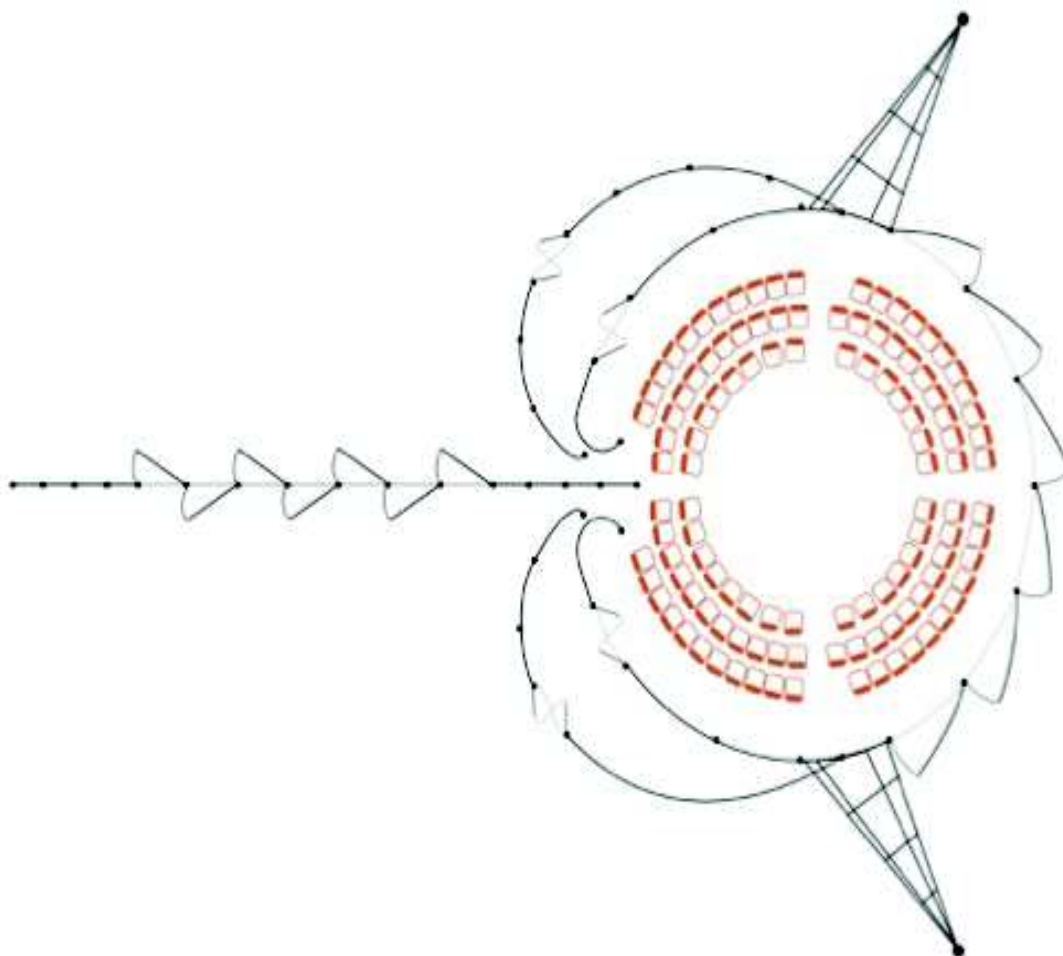


Figura 5: Planta baixa do projeto *Teatro Cacuri* com destaque para a área de ação cênica, organizada na forma arena circular.

Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

Porém, sua estrutura desmontável e seus recursos técnicos são projetados para oportunizar a realização de diversas concepções de palco/plateia, inclusive de cenas simultâneas como se pode verificar nas figuras 5 e 6. Assim, o *Teatro Cacuri* deverá possibilitar aos criadores cênicos a irradiação da energia do espetáculo de pontos diversos, simultaneamente ou não, promovendo ainda a visualização das cenas em ângulos distintos.

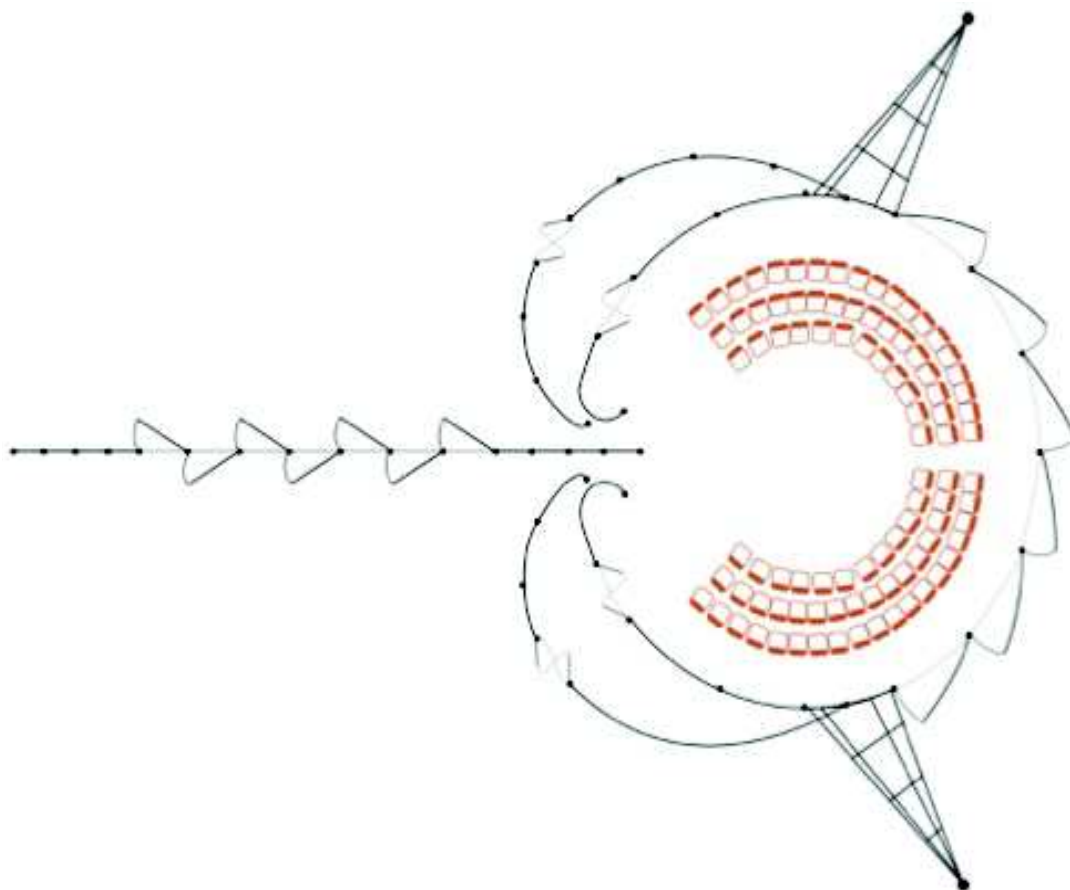


Figura 6: Planta baixa do projeto *Teatro Cacuri* com destaque para a área de ação cênica, organizada na forma arena $\frac{3}{4}$ de círculo.

Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

Neste sentido, o projeto do *Teatro Cacuri*, almeja também fomentar a articulação entre saberes tradicionais e acadêmicos, proporcionar a igualdade de acesso e a inclusão. Tais particularidades revelam que esta proposição espacial é orientada por uma posição política advogada pelos Estudos Culturais e pela perspectiva Decolonial, que primam pela democratização cultural e que “(...) procura articular e fazer dialogar três nós problemáticos essenciais: cultura, teoria e acção cívica (...)” (Baptista, 2009, p. 454) e, para tal, se faz necessário conceber um espaço cênico circular, de princípio misto e nele incorporar também os valores associados aos ambientes cênicos de princípio esférico, pois, face as leituras realizadas sobre a arquitetura cênica e as reflexões sobre as visitas técnicas efetivadas em outros teatros, compreendemos a importância de se fomentar a criação de espaços cênicos circulares como forma de estimular a formação de plateias menos hierarquizadas.

A partir dessas reflexões realizadas sobre a forma dos espaços teatrais e a relação desses espaços com a plateia, é possível compreender que é “(...) por meio da prática do teatro e da análise crítica de como o espaço funciona de forma arquitetônica, sabe-se como ele tem a propriedade de controlar poderosamente o modo pelo qual nós pensamos (...)” (Oddey e White, 2008, p. 151), desse modo, refletir sobre as formas dos espaços dos teatros e as suas relações com o público ajuda-nos a compreender sobre as relações hierárquicas ali encontradas, principalmente no que se refere a disposição do público em espaços inclusivos e excludentes.

2.2 CONFIGURAÇÃO ESPACIAL: INCLUSIVA OU EXCLUDENTE?

A configuração espacial de um teatro diz respeito à forma de organização dos ambientes do edifício teatral e à relação palco/plateia, espaços destinados a acomodar a encenação e o público respectivamente. O exercício de observação e análise dos espaços cênicos e suas funções nas sociedades do passado e de hoje revela que a configuração de um espaço cênico pode identificar-se no edifício teatral ou na acomodação do espetáculo no seu interior. Se o desenho arquitetural é inclusivo ou excludente, ou seja, se acomoda o público sem ou com distinção e se fomenta ou não uma estratificação social. Essa questão da relação espacial nos inquieta e se faz relevante porque “(...) a instância política que ordena o teatro é, em primeiro lugar, a arquitetura (...)” (Guénoun, 2003, p. 17).

A experiência vivenciada e os estudos teóricos realizados revelam que a configuração do espaço cênico tem também o poder de produzir efeitos sobre a estética do espetáculo, sua performatividade e recepção, uma vez que “(...) simplesmente o que se representa é previamente ordenado pela arquitetura - literalmente colocado em cena por ela. A arquitetura, como se sabe, é arquipolítica: arte instituída pela política e que talvez, em contrapartida, a institua (...)” (Guénoun, 2003, p. 17).

Para refletir sobre as arquiteturas teatrais investigadas, procuramos exercitar o que Sarlo (2016) disserta no texto *Olhar político na arte*, quando assegura que este exercício “(...) aguça a percepção das diferenças como qualidades alternativas frente às linhas respaldadas pela tradição estética ou pela inércia (ligada ao sucesso e à facilidade) do mercado (...)” (p. 60) e, com isso, nos permite refletir sobre a concepção da configuração do

espaço cênico do *Teatro Cacuri*, além de exercitar um olhar crítico para diferentes tipologias de espaços cênicos. Procuramos, então, refletir sobre a configuração espacial dos teatros com os quais estabelecemos diálogo para projetar as traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri*.

A investigação teórica e empírica revelou que o teatro de tipologia *à italiana* possui uma divisão arquitetônica hierarquizada da plateia e do palco que reproduz sobremaneira a estratificação, tanto entre os que fazem o espetáculo, quanto entre os que se dispõem ou conseguem contemplar. Segundo Surgers (2009), o teatro de tipologia *à italiana* foi pensado para uma elite, por arquitetos e teóricos do pensamento humanista. A afirmação da autora nos leva a crer que a configuração espacial do teatro de tipologia *à italiana* é elitista e fomenta a segregação de classe, visto que os espaços destinados aos espectadores mais privilegiados estão situados de frente para a boca de cena (frente do palco), reafirmando que a relação ideal entre cena (palco) e a plateia é frontal.

Além disso, na sala *à italiana* a visibilidade do espetáculo não é a mesma para todos os espectadores, pois quanto mais longe do centro da plateia, menos se pode contemplar o espetáculo, visto que o que se passa no palco é representado para quem está literalmente de frente. À medida que a angulação do espectador em relação ao centro da boca de cena do palco se altera, há uma defasagem crescente de visibilidade do espetáculo. Este aspecto leva à justificativa dos valores maiores para os ingressos da plateia central dos teatros de tipologia *à italiana*, em relação aos demais lugares. Quem pode pagar mais, vê mais, vê bem e melhor. Silveira (2010) observa que a separação do público no período da inauguração do Teatro da Paz³⁵, de tipologia *à italiana*, era necessária para marcar “(...) o lugar de cada um, perceber as fronteiras físicas e simbólicas que separavam a plateia (...)” (p. 143).

Estas mesmas características também são encontradas no Teatro *alla Scala*, Milão, Itália, uma vez que este teatro também se enquadra na tipologia *à italiana* e corresponde a um dos ícones dos denominados teatros monumentos. Na figura 7 apresenta-se a planta baixa da sala de espetáculo deste teatro, em que se observa a divisão dos espaços de acomodação do público.

³⁵ Casa de ópera inaugurada em Belém do Pará, no Brasil, no ano de 1878 (Silveira, 2010).

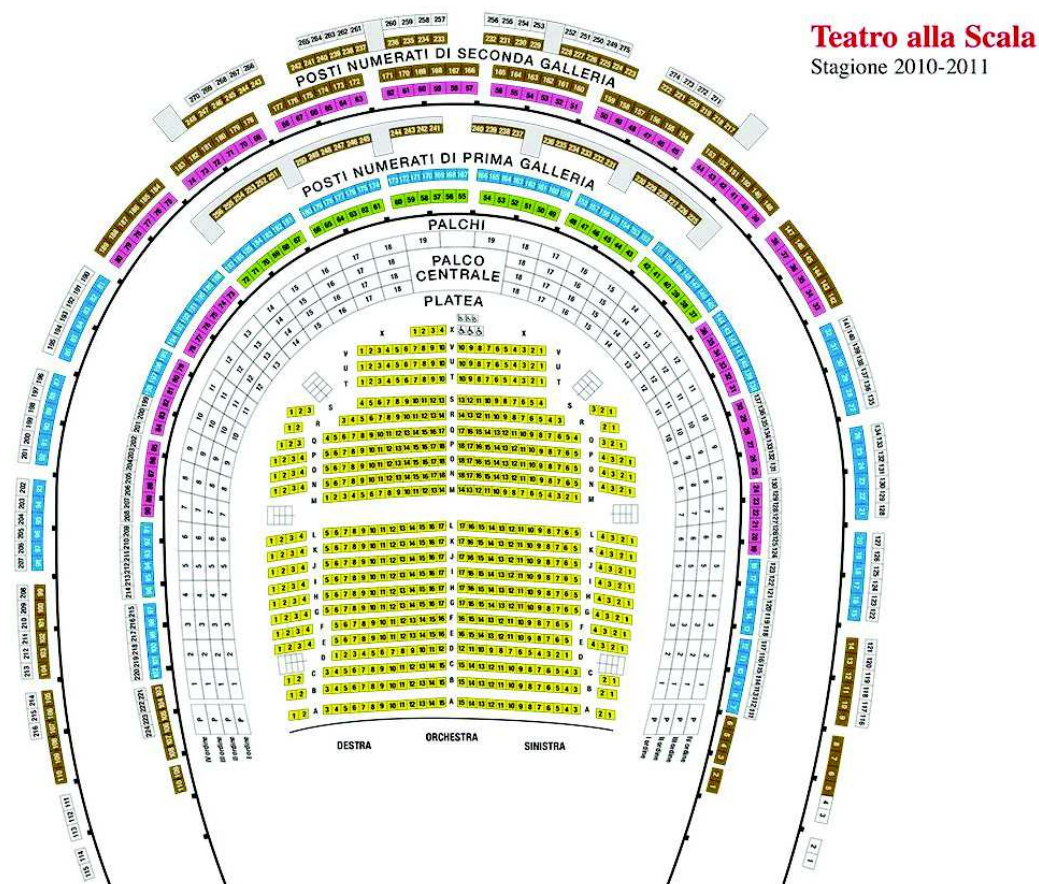


Figura 7: Planta baixa do Teatro *alla Scala* de Milão, Itália.
Fonte: www.teatroallascala.org

A figura 8, apresentada a seguir, traz a sala de espetáculos do Teatro *alla Scala* em que se observa o palco em trabalho de montagem do cenário de um espetáculo. O retângulo anterior da mesma imagem, mais escuro, corresponde ao fosso da orquestra e, anterior a este tem-se a parte frontal da *platea* e no seu entorno a zona denominada *palchi*, que é distribuída em I – IV *ordine*. Acima destas encontram-se as zonas denominadas de *prima galleria* e *seconda galleria*. Como se pode perceber, na medida em que o espectador se afasta do centro da plateia, a defasagem da visibilidade do espetáculo é inevitável.



Figura 8: Sala de espetáculos do Teatro *alla Scala*, Milão, Itália. Registro realizado a partir da zona *palchi*, II *ordine*.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

As observações realizadas estão em consonância com o parecer de Surgers (2009) quando reflete sobre o posicionamento do assento do espectador para a contemplação do espetáculo, onde a visualização, ainda assim, é desigual e “(...) induz à inverossimilhança na ilusão, para os espectadores dos lugares muito altos ou muito ao lado (...)” (p. 85-86), em relação ao eixo central, ou de simetria do palco.

O parecer da autora nos leva a compreender que, mesmo tendo sido pensado para uma elite, o que pressupõe exclusão de grande parte da população, o desenho arquitetural dos teatros de tipologia *à italiana* reafirma a existência de hierarquias, mesmo dentro da classe social que consegue acessar estes espaços cênicos.

Enquanto o teatro de tipologia circo, apesar de possuir em sua maioria uma configuração espacial em forma de arena $\frac{3}{4}$ de círculo destinada ao público e a área central (picadeiro) para a realização das cenas mais impactantes, percebemos que ele também proporciona a estratificação social da plateia, uma vez que os lugares mais próximos ao picadeiro são mais caros e à medida que se afastam deste é que passam a diminuir de valor.

Se afastar muito do picadeiro e de todas as zonas de irradiação da energia cênica significa diminuição da nitidez do espetáculo, comprometimento da visualização das expressões faciais dos artistas, ou seja, corresponde a um desgaste da qualidade de contemplação em vários aspectos. E pagar mais caro por ingressos, no momento em que as estimativas da Organização Não Governamental Oxford Committee for Famine Relief (2017) indicam que “(...) o patrimônio de apenas oito homens é igual ao da metade mais pobre do mundo (...)” (p. 53), ou seja, o capital a cada dia se concentra na mão de poucos, e não dispor de recurso financeiros para o acesso aos espetáculos comerciais permite compreender que este capital continua operando como um fator de exclusão às artes do espetáculo, como também as necessidades básicas, para as classes menos favorecidas e, especialmente as classes não favorecidas.

Verifica-se também, que na tipologia circo, no que se refere ao acesso, nossas constatações em campo, nos três circos nos quais vivenciamos experiência na qualidade de público e observador para este trabalho: Circo Las Vegas, na sua passagem pela cidade de Salinópolis, no estado do Pará, Brasil; *Cirque du Soleil*, espetáculo *Varekai*, realizado na Arena Meo em Lisboa, Portugal; e o espetáculo *Machine de Cirque*, da trupe também denominada *Machine de Cirque*, realizado no Teatro Circo Price, em Madrid, Espanha, nos revelaram que o universo circense, para sobreviver em tempos de capitalismo selvagem, necessita produzir espetáculos, de certa forma elitistas, visto que o valor dos ingressos nos lugares próximos ao picadeiro, nos circos supracitados, são praticamente inacessíveis para a maioria da população, e a ausência do meio de acesso acaba por se tornar um fator de exclusão.

No teatro de tipologia *corrales*, por sua vez, há divisão arquitetônica hierarquizada das acomodações do público que, no passado, fundada na posição social dos membros da sociedade espanhola, proporcionou a estratificação social (Romero, 2010). O teatro de tipologia *corrales*, no passado, agregava todas as classes sociais, porém em lugares previamente definidos. A distribuição do espaço do público no *corral* de comédias descrito por Romero (2010) mostra que o espaço lateral “(...) se completava com estrados ou grades que eram ocupados por comerciantes, militares ou funcionários; gente de um nível social mais elevado que os ocupantes do resto do pátio (...)” (p. 21).

Segundo o autor, na lateral do palco ficavam os então chamados aposentos privados, que eram alugados para famílias ditas nobres por um período de tempo determinado. Estes

apostos privados tinham acesso independentes e possuíam gelosias, espécie de grades confeccionadas com ripas de madeira cruzadas entre si, que permitiam aos ocupantes verem a todos pelo intervalo entre ripas e dificultava serem vistos pelos demais.

O espaço reservado às mulheres ainda hoje é identificado pelo nome de *cazuela*. Romero (2010) dá conta que a estrita moral da sociedade espanhola da época exigia que as mulheres apreciassem a obra representada em um ambiente reservado e este, a *cazuela*, se situa no primeiro andar (figura 9), em frente ao palco e seu acesso era independente dos demais.



Figura 9: Vista do interior do *Corral* de Comédias, Almagro-Espanha, a partir do corredor lateral esquerdo do segundo nível. No andar térreo está localizado o pátio dos mosqueteiros, acima, ao fundo e centralizada está situada a *cazuela*.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

De acordo com Romero (2010), os representantes de instituições eclesiásticas e civis também possuíam assento privilegiado, situados acima da *cazuela*. No que diz respeito à área central do curral de comédias, “(...) o pátio estava destinado ao povo comum [e era também chamado de] *Patio de los Mosqueteros* (...)” (p. 21). Além da estratificação pela posição social, a configuração espacial do teatro de tipologia *corrales* era concebida com a

separação por gênero e contemplava um lugar especial para as mulheres assistirem ao espetáculo.

Já os aposentos laterais eram os únicos lugares em que era permitido aos homens e mulheres ficarem juntos durante a apresentação de um espetáculo, porém não era permitida a entrada de crianças. Eles, os aposentos mistos, ficam situados nas laterais do palco, no andar superior e eram alugados pelas famílias mais abastadas.

Na pesquisa de campo realizada no teatro de tipologia *corrales* de Almagro, na Espanha, foi possível constatar que os ingressos custam o mesmo preço para todos os assentos, e hoje o critério de ocupação se dá pela ordem de chegada e pela capacidade de mobilidade do público. Isso quer dizer que se a pessoa chega mais cedo e possui disponibilidade para subir escadas, ela poderá assistir ao espetáculo na *cazuela*, nas varandas ou mesmo no centro da plateia, localizada no centro do pátio, que acredito ser o lugar de melhor visualização, uma vez que a cena é frontal e a plateia fica próximo ao palco.

O estudo teórico e empírico realizado no *Shakespeare's Globe Theater*, de tipologia elisabetana, nos permite compreender que este teatro possui uma divisão arquitetônica hierarquizada que proporciona a estratificação social da plateia, ainda hoje, mas que já foi mais marcante em seu período de apogeu, quando “(...) originalmente, os espectadores bem-sucedidos se estabelecem [estabeleciam] em uma altura, enquanto os menos afortunados participam [participavam] do espetáculo permanente, dispostos ao redor do palco (...)” (Toulouse-Carasso, 2011, p. 1).

Assim, como os demais espaços cênicos de desenhos arquitetônicos segregacionistas, essa divisão da plateia é regida por uma lógica própria. Nele, os espectadores que ficam mais próximos do palco pagam um valor menor para assistir ao espetáculo, porém ficam em pé e sujeitos à incidência do sol ou chuva, visto que esta tipologia de teatro possui o centro descoberto. Enquanto que os espectadores que assistem ao espetáculo sentados nas galerias ao abrigo das intempéries, posicionados frontalmente e lateralmente para o tablado onde se desenvolve a maioria das cenas, pagam mais por este conforto.

A figura 10 representa a distribuição dos lugares do público, divididos entre o pátio central (*yard*), localizado no centro da esfera e entorno do palco (*stage*), onde se assiste aos espetáculos de pé (*standing*) e sujeito as intempéries; a galeria baixa (*lower gallery*), protegidos das intempéries e com assentos; a galeria intermediária (*middle gallery*),

protegida das intempéries e com assentos e a; galeria alta (*upper gallery*), também protegida das intempéries e com assentos.

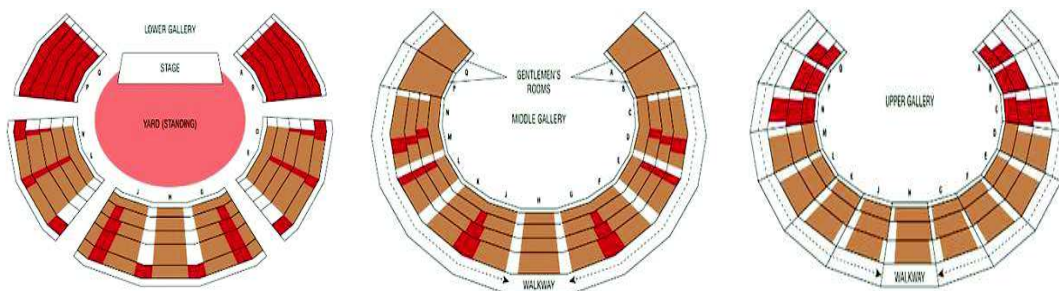


Figura 10: Planta baixa indicando os três níveis de galerias situadas no anel que envolve o palco do *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido.
 Fonte: <http://www.shakespearesglobe.com>

O critério de segregação do público adotado nesta tipologia de teatro pode ser constatado também no site oficial para compra de ingressos do atual *Shakespeare's Globe Theater*, quando informa que “(...) todos os assentos custam de acordo com a visibilidade (...)” (<http://www.shakespearesglobe.com>, 2018) que proporcionam do espetáculo aos espectadores.

A figura 11 representa um fragmento do interior do *Shakespeare's Globe Theater*, onde é possível visualizar parte do pátio central, fragmento do prosccênio do palco e as galerias baixa, intermediária e alta.



Figura 11: Vista diagonal de parte do pátio central e dos três níveis de galerias da zona plateia do *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido, registrada a partir da galeria baixa.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

O teatro de tipologia elisabetana é caracterizado por Surgers (2009) como um teatro público, que no passado agregou todas as classes sociais londrinas, mas distribuídas em lugares distintos. Segundo Surgers (2009), o teatro elisabetano foi criado para um público abrangente, por autores e atores que queriam expressar seus pensamentos e suas práticas artísticas. A classificação e a distribuição dos espectadores correspondiam à hierarquia social de então: o pátio central, destinado as pessoas menos afortunadas, que assistiam ao espetáculo em pé. As galerias baixa, intermediária e alta eram reservadas aos mais afortunados, particularmente a baixa, era dividida em três partes e seus assentos destinados à realeza, aos mecenas e aos cavalheiros de posses.

Na pesquisa de campo realizada no atual *Shakespeare's Globe Theater*, constatou-se que hoje também a divisão dos cômodos destinados aos espectadores se baseia no valor dos ingressos, em que o mais barato é destinado para quem fica em pé, situado no pátio central do teatro; os mais caros, nos lugares sentados e protegidos das intempéries, situados nas galerias baixa, intermediária e alta. Como em todos as tipologias de teatro onde as cenas

acontecem na direção frontal, no teatro de tipologia elisabetana, quanto mais o espectador se afasta do eixo central do palco, menor é a visualização do espetáculo.

No teatro de tipologia elisabetana, pagar mais por conforto na acomodação não significa melhor visualização do espetáculo, pois os espectadores que ficam confortavelmente sentados nas laterais das galerias têm a visualização do espetáculo comprometida em relação aos que ficam acomodados de frente para o palco. Neste sentido, Surgers (2009) assegura que a organização espacial do teatro de tipologia elisabetana é às vezes difícil de ser imaginada por um espectador do século XXI, pois este espectador é marcado em seu dia a dia pela frontalidade, herdada do teatro de tipologia *à italiana*. Frontalidade esta que possui uso ostensivo noutras formas de representação como o cinema e a fotografia.

Por outro lado, no que diz respeito ao teatro de tipologia experimental, se torna possível uma visualização mais democrática do que é representado em sua sala de espetáculos. Por se tratar de uma tipologia de espaço cênico que tem a capacidade de proporcionar múltiplas configurações espaciais, somada aos equipamentos cenotécnicos móveis, sua potencialidade visceral pode colaborar para minimizar a hierarquização de lugares na plateia. Neste caso, a opção de democratizar ou hierarquizar o acesso visual ao espetáculo fica a critério dos encenadores e dos princípios que advogam.

No que se refere ao *Teatro Cacuri*, ele é projetado para ter uma carcaça circular e os seus equipamentos cenotécnicos totalmente móveis, tornando possível a realização de diversas configurações espaciais, o que colabora para a organizações do palco e da plateia de forma mais igualitária, uma vez que seus equipamentos cenotécnicos expostos, desmontáveis e, principalmente, moldados ao espaço, poderá abrigar a encenação e toda a plateia, sem privilégio de assentos, e tornar a visualização do espetáculo um evento em escala horizontal.

2.3 DA RAIZ PIVOTANTE³⁶ AO TEATRO ITINERANTE

O termo pivotante, nesta investigação, se refere aos ambientes teatrais cujas raízes são fincadas num único lugar. Fazem parte da categoria dos teatros de raiz pivotante o teatro de tipologia *à italiana*, o teatro de tipologia elisabetana e o teatro de tipologia *corrales*. O teatro de tipologia *à italiana* possui um edifício fixo, na maioria das vezes construído exclusivamente para abrigar o teatro, como é o caso dos componentes da categoria Teatros Monumentos. Como exemplo desta categoria têm-se os o Teatro da Paz, em Belém e o Teatro Amazonas, em Manaus, ambos no Brasil; o Teatro São Carlos em Lisboa, Portugal; o Teatro *Opéra Garnier* em Paris, na França; o Teatro *alla Scala* em Milão, na Itália, e muitos outros espalhados pelo mundo. Assim, observa-se que os teatros de tipologia *à italiana* se enquadram no princípio cúbico (Souriau, 1964), por possuírem uma forma quadrada ou retangular. O palco é uma caixa de mágica, pois em toda a sua periferia estão instalados uma complexa maquinaria cênica, geralmente invisibilizada, que possibilita a realização de truques cênicos, contemplados frontalmente pelos espectadores através da boca de cena (Surgers, 2009).

Possui também característica pivotante o teatro de tipologia elisabetana que, quanto à forma de sua carcaça, enquadra-se no princípio esférico (Souriau, 1964). Nesta tipologia de teatro, a energia da cena, porém, não é irradiada unicamente do centro da esfera, pois as cenas acontecem também no palco recuado e avançam em direção ao centro e sobre o proscênio. Apesar de ser construído em madeira, essa tipologia de teatro tem por característica uma arquitetura rígida que é fixada em um único lugar. O seu desenho arquitetural seria fruto de criação coletiva, construído exclusivamente para o tipo de jogo cênico praticado na Inglaterra do século XVI (Surgers, 2009).

O teatro de tipologia *corrales* ou *corral* de comédias espanholas também é compreendido como uma tipologia de teatro de raiz pivotante e se enquadra no princípio cúbico (Souriau, 1964), mas na sua elaboração não teve uma arquitetura especificamente planejada para ele, trata-se de um teatro criado em um espaço preexistente e com outra função. O espaço da tipologia *corrales* corresponde a uma área livre sem cobertura e em

³⁶ Tipo de raiz arbórea subterrânea que possui um pivô vertical. “(...) o sistema pivotante ou axial apresenta uma raiz principal, maior e mais desenvolvida, que penetra perpendicularmente no solo (...)” (Lima, Silva & Castro, 2006, p. 3).

forma retangular, delimitada por vários prédios ou mesmo instalado num amplo pátio central de uma única construção. Segundo Romero (2010), o *Corral* de Comédias de Almagro, na Espanha, no qual realizamos pesquisa de campo para esta investigação, é único teatro do gênero que permanece em atividade no seu espaço atual de funcionamento, da mesma forma como os teatros desta tipologia que existiam há quatrocentos anos. Esse teatro foi adaptado no pátio central da *Mesón*³⁷ *del Toro*, por iniciativa do presbítero local da época de Leonardo de Oviedo, ainda na primeira metade do século XVII.

Quanto aos seus recursos técnicos, eles são simples em relação a outras tipologias de teatros investigadas. O mais evidente no *Corral* de Comédias de Almagro é a presença de um tablado fixo (palco) no fundo do pátio, com acessos pela parte de trás e pelas laterais, além de uma varanda acima, ao fundo, que permite a realização de cenas em segundo plano. O maquinário cênico é praticamente inexistente nesse tipo de teatro. A magia cênica está centrada no texto, na iluminação, nos elementos cênicos, adereços, figurinos, no desempenho dos atores e atrizes e na movimentação do espetáculo, que ocorre em decorrência dos vários acessos ao palco, adaptados ao seu desenho arquitetural.

O teatro de tipologia experimental, enquanto edifício teatral, é considerado por nós como um teatro de raiz pivotante, por possuir uma carcaça fixa em um certo lugar. Contudo, essa tipologia de teatro possui uma movimentação visceral intensa, capaz de transportar os criadores cênicos e público para outros tempos e espaços.

Geralmente, o teatro de tipologia experimental corresponde a um teatro adaptado em um edifício preexistente, erguido inicialmente para outra finalidade e por esta razão “(...) não tem particularmente um único tipo de arquitetura ou cenografia (...)” (Pavis, 2008, p. 389). Possui, porém, uma característica bastante interessante, a mobilidade visceral, para estimular o pensamento nômade deleuze-guattariano na criação cênica. O pensamento nômade se expressa como um “(...) vetor de desterritorialização. Acrescenta o deserto no deserto, a estepe à estepe, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar (...)” (Deleuze & Guattari, 2011, p. 56), ou seja, um pensamento que procura estimular na comunidade a assimilação e troca de saberes que venham a provocar mudança nos sujeitos, oportunizando, assim, a desterritorialização de antigas formas de se relacionar com o mundo para territorializar-se em relações mais profícuas.

³⁷ Estabelecimento onde se alugam habitações.

Dessa forma, a mobilidade interna de seus equipamentos, dos cenotécnicos, maquinários, praticáveis, torres, varas de manobras, panadas e outros possuem ampla movimentação dentro da sala de espetáculos. Isso torna possível se vivenciar em seu interior outros tipos de relação existentes entre o palco e a plateia e transportar a imaginação da comunidade teatral para outras temporalidades e espacialidades cênicas.

O exemplar dessa tipologia de espaço cênico que utilizamos como referência para esta investigação corresponde ao Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, localizado em Belém, no Brasil, onde “(...) os implementos cênicos³⁸ e a mobilidade na composição da relação espetáculo-espectador [contempladas no projeto técnico deste teatro] se dispõem ao questionamento das formas de organização espacial para a cena (...)” (Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978, p. 1).

Contrapondo aos teatros de raiz pivotantes, encontra-se a itinerância presente no circo de lona e no projeto *Teatro Cacuri*. O circo de lona é totalmente desmontável e, por essa razão, pode ser transportado e reinstalado em outros espaços, isso porque “(...) o circo é, antes de tudo, emblemático do itinerante (...)” (Bailly, 2009, p. 64). O não enraizamento em um lugar faz do circo um teatro andante por excelência, constitutivo da sua razão de ser e, dessa forma, fá-lo exercer sua função maior: proporcionar bons sentimentos e emoções ao público longínquo, deslocando-se de tempo em tempo, de paragem em paragem.

Por fim, o projeto *Teatro Cacuri*, pensado como um teatro itinerante, para deslocar-se pelas paragens amazônicas visando agregar a todos em torno de representações espetaculares e, com isso disparar afetos, sentimentos, emoções, reflexões, questionamentos e fomentar a articulação entre os saberes tradicionais e acadêmicos (Lima, 2012), e como tal, deverá “(...) aparece [r] ali, na terra, sempre que se forma [r] um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções (...)” (Deleuze & Guattari, 2011, p. 56).

A itinerância e a mobilidade das vísceras do *Teatro Cacuri* são potências necessárias para disparar pensamentos nômades, visto que este “(...) desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar (...)” (Deleuze & Guattari, 2011, p. 52). Neste sentido, a performatividade dos equipamentos cenotécnicos e a predisposição para

³⁸ A expressão implemento cênico é utilizada no projeto técnico do Teatro Waldemar Henrique para indicar os maquinários cênicos, os praticáveis e/ou módulos de madeira que unidos formam palcos e plataformas, a panada ou conjunto de panos que vestem o palco, entre outros artefatos voltado para a composição do espaço cênico (Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978), ou seja, corresponde a todos os equipamentos cenotécnicos deste teatro.

andar de lugar em lugar se fazem necessárias para acessar as lonjuras e oportunizar o contato entre saberes que possam estimular afetações, inquietações e transformações nos sujeitos.

O projeto do dispositivo cênico *Teatro Cacuri* vai também ao encontro do que Krauss (1984) conceitua como “escultura no campo ampliado”, ao refletir sobre a escultura modernista, primeiramente pela “ausência de local fixo” de instalação, e posteriormente pela “(...) condição essencialmente mutável de seu significado e função. Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia (...)” (p. 132).

Neste sentido, o *Teatro Cacuri* é pensado com total “autonomia sobre o seu pedestal”, uma vez que a itinerância é uma marca da sua concepção, e somente desta forma poderá realizar andanças pelas paragens amazônicas, para estabelecer com isso um território de inter-relacionamento e de “afetações” (Deleuze & Parnet, 1996) entre saberes acadêmicos e os tradicionais, onde todos os atores sociais envolvidos no processo possam afetar e ser afetados, disparar transformações e ser transformados como sugere o pensamento nômade. Daí se faz necessário um teatro desmontável e itinerante para fomentar um pensamento nômade amparado nos saberes tradicionais e conectar as artes às lutas sociais.

A imersão nos saberes tradicionais e teatrais necessários para elaboração do *Teatro Cacuri* possibilitou perceber que a potencialidade dos espaços cênicos ocorre tanto na sua função de abrigar a cena nos aspectos técnico e estético, como também na possibilidade que estes espaços cênicos têm em não desenvolver uma raiz pivotante e, com isso, se deslocar de lugar em lugar. Tais aspectos pressupõe movimentos, contatos, fluxos, itinerância de um ponto qualquer a qualquer ponto, para cumprir uma função idealizada, que é a de ir ao encontro de outros públicos, reuni-los em comunidade, colocá-los frente a frente com o que problematiza a encenação e assim, proporcionar momentos de afetações e a autotransformação.

O *Teatro Cacuri*, ao contrário das tipologias percebidas como pivotante, é pensado como um espaço cênico itinerante e com ampla mobilidade de sua carcaça e de suas vísceras. Acredita-se que esta performatividade projetada para a sua estrutura e para as suas traquitanas cênicas poderão garantir movimentações visibilizadas do cenotécnico e da cenotécnica em cena. Neste sentido, esta proposta de teatro da floresta e das águas, vai ao encontro do que Deleuze (2015) denomina de filosofia dos dispositivos, uma vez que este

procura se desviar do eterno para apreender o novo, visto que “(...) todo dispositivo se define pelo que detém de novidade e criatividade, e que ao mesmo tempo marca sua capacidade de se transformar (...)” (p. 92). Nesse aspecto, a itinerância revela ainda capacidade que um teatro itinerante pode ter para disparar outros tipos de relações entre a comunidade que produz e contempla as artes cênicas, bem como outros tipos de relação entre a arte produzida e acessada pelas comunidades do interior da Amazônia.

2.4 TEATROS DAS VÍSCERAS FIXAS E MÓVEIS

Compreendemos a existência de tipologias de teatros de vísceras fixas e móveis sob dois aspectos: (1) em relação ao público e; (2) em relação ao maquinário cênico. Referente aos teatros de vísceras fixas, o primeiro aspecto diz respeito a relação entre o lugar do público e do espetáculo a qual não muda dentro da caixa cênica. O segundo aspecto refere-se à localização do maquinário cênico, geralmente fixo, escondido do público e acoplado nas zonas periféricas do palco.

As tipologias de teatros das vísceras fixas investigados são os teatros *à italiana*, elisabetano e *corrales*. No teatro de tipologia *à italiana*, o maquinário cênico está localizado no entorno do palco, ele se movimenta quase sempre na clandestinidade para realizar os efeitos especiais dos espetáculos. Assim como o palco, a plateia também é fixa e dividida hierarquicamente. Ainda que alguns encenadores tentem inovar na utilização deste espaço cênico e propõem cenas que se desenvolvam no espaço destinado ao público; ou colocam o público no palco; ou ainda, desnudam o palco para revelar os bastidores onde estão instaladas a maquinaria de efeitos especiais, como fez o dramaturgo e encenador Brecht (Bornheim, 1992), o palco do teatro de tipologia *à italiana* é fixo e destinado à encenação.

O teatro de tipologia elisabetana também é compreendido como um teatro de vísceras fixas. O público pode se acomodar em dois ambientes distintos, um para espectadores em pé e outro para espectadores sentados: os primeiros ficam na área central, distribuídos no entorno do proscênio; enquanto os segundos espectadores ficam sentados nas galerias do anel que dá a forma à carcaça do teatro, como descrito no subcapítulo 2.2.

O palco desta tipologia de teatro é fixo e está dividido em três zonas denominadas na atualidade de avental, central e balcão de fundo (Serroni, 2009). O avental é a parte do palco

que avança sobre a plateia, também denominada de proscênio. O palco central é a parte mais recuada e destinada a realização de truques especiais em cena, como os efeitos de aparecimentos e desaparecimentos de personagens. E o balcão, situado na galeria acima do palco. A figura 12 evidencia as três zonas do palco do teatro de tipologia elisabetana.



Figura 12: *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido. Imagem capturada da apresentação do espetáculo *Macbeth*, antes de tomarmos conhecimento da necessidade de autorização para tal.
Fonte: foto da pesquisa de campo, 2016.

Segundo Surgers (2009) o balcão situado na galeria poderia ser utilizado quando o texto e a ação implicassem em uma diferença de nível. Na incursão que fizemos a campo para esta investigação no atual *Shakespeare's Globe Theater*, o balcão foi utilizado para abrigar os músicos que faziam a sonoplastia do espetáculo, como se pode verificar sutilmente

na parte superior da figura 12. Sem o uso de grandes maquinários cênicos, parte do espetáculo que vivenciamos na qualidade de público se desenvolveu no proscênio, mas efeitos especiais foram realizados no palco central e cenas no balcão e no pátio, como interações e trânsito de personagens no meio do público que assistia ao espetáculo em pé.

No teatro de tipologia *corrales*, também de carcaça pivotante e vísceras fixas, o desenho arquitetônico define o lugar do público, apesar das cadeiras da plateia não serem fixas, visto que o palco onde se desenvolvem as cenas é totalmente fixo. Uma parte do público fica situada na frente do palco, abaixo do nível do tablado onde acontecem a maioria das cenas. O restante do público fica distribuído na periferia do retângulo, elevados em três níveis, ao abrigo das intempéries, como descrito no subcapítulo 2.2.

No projeto original deste tipo de teatro, a área central não tinha cobertura e o público central ficava sujeito às intempéries. Na incursão que fizemos a campo, no *Corral* de Comédias de Almagro, na Espanha, foi possível constatar que uma traquitana com o sistema vai e vem (abre e fecha), feita de lona branca e cordas, atualmente protege o público do mau tempo. A área de ação cênica é fixa e está dividida entre o piso do tablado (palco) e uma passarela cenográfica elevada um piso, situada atrás do tablado, representando uma varanda com três janelas, onde podem ocorrer cenas simultâneas e/ou em segundo plano.

No teatro de tipologia *corrales*, assim como no teatro de tipologia *à italiana*, o espetáculo é criado para ser contemplado frontalmente, mas o *corrales* apresenta um diferencial da tipologia *à italiana*, nele não acontece a diminuição da visibilidade do espetáculo. O público situado nas galerias periféricas visualiza o espetáculo em sua plenitude, ainda que veja os atores de perfil ou sob uma vista diagonal, pois nele não há pernas reguladoras e bambolinas³⁹, como há no teatro de tipologia *à italiana*, para delimitar o tamanho da boca de cena e criar zonas cegas para o público. No teatro de tipologia *corrales*, se o ator precisa ir para a lateral do palco ou tem que sair de cena, ele sai abrindo uma porta nos fundos ou na lateral, aos olhos de todos.

Realizadas essas considerações sobre as vísceras fixas, é importante dissertar sobre as tipologias de teatros que possuem as vísceras móveis. Comungam de mobilidade interna nos equipamentos cenotécnicos os teatros de tipologia experimental e o circo, em certa medida. Ambos são tipos de espaços cênicos em que as vísceras são móveis, isto é, há a mobilidade do maquinário cênico e dos demais equipamentos cenotécnicos. O primeiro, o teatro de

³⁹ Tipos de vestimenta de palco que podem auxiliar na regulação das dimensões da boca de cena de um teatro.

tipologia experimental, é de carcaça fixa e equipamentos cenotécnicos expostos e móveis, e possibilita grande fluxo interno, além de várias composições entre o palco e a plateia.

O segundo, o teatro de tipologia circo, de lona, é itinerante, desmontável e de equipamentos cenotécnicos também expostos e móveis, e pode possibilitar vários tipos de composição entre o palco e a plateia. Nele, a operação do maquinário cênico é realizada tanto pelos atuantes quanto pelos cenotécnicos no decorrer das cenas, mas podem ser visíveis ou não ao público. Neste sentido, Glissant (1998) assegura que o artista circense não tem nada a ocultar, tudo está à vista do público e o espectador sabe que o que importa no circo não são os ilusionismos, mas sim o risco.

No que se refere ao teatro de tipologia experimental, todas as relações entre palco e plateia criadas na história do teatro podem ser vividas e revividas. O teatro de tipologia experimental tem por característica “(...) a mobilidade e a polivalência do palco (...)” (Pavis, 2008, p. 389). Assim, a área de ação cênica está disponível ao poder de criação dos realizadores da cena, pois é toda maleável e se ajusta ao partido criativo adotado pela encenação/encenadores.

No que diz respeito ao Teatro Experimental Waldemar Henrique, de tipologia experimental, as organizações do espaço “(...) estão propostas de maneira a permitir o maior questionamento possível das relações ‘espetáculo-espectador’ e ‘implemento cênico e seus espaços’ (...)” (Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978, p. 1). Por esta razão, esse espaço cênico proporciona composições onde as cenas podem ser contempladas nas direções frontal, lateral, central, esquina, aérea, simultânea e múltipla.

No entanto, no circo de lona, percebemos que o seu espaço cênico geralmente é composto com a relação arena $\frac{3}{4}$ de círculo, pois foi a composição espacial mais evidente nos três tipos de circos vistos durante a pesquisa de campo desta investigação: Circo Las Vegas (de lona e desmontável), na cidade de Salinópolis, estado do Pará, Brasil; *Cirque du Soleil*, na Arena Meo (espaço polivalente, circular, fixo e destinado a grandes eventos), situado em Lisboa - Portugal; e o espetáculo da trupe *Machine de Cirque*, realizado no Teatro Circo Price (fixo e circular), situado em Madrid, Espanha.

Segundo Serroni (2009), a arena $\frac{3}{4}$ de círculo é um tipo de organização espacial cênica circular, onde $\frac{3}{4}$ da área destinada ao público envolve o palco ou área de dinamização das cenas. No circo, a área de ação cênica sai de um ponto da periferia do círculo e avança com

o picadeiro para o núcleo do espaço cênico: o “(...) picadeiro é a área circular e central do circo onde os artistas realizam suas exibições (...)” (Andrade, 2006, p. 108).

A composição espacial arena $\frac{3}{4}$ de círculo destina ao público três partes da periferia do círculo e a quarta parte é reservada para o desenvolvimento do espetáculo. A área central do círculo é uma zona que permite a intensificação proxêmica. Nela pode-se avançar com o espetáculo em direção ao público, como constatamos no circo de lona Las Vegas. Este espaço central do picadeiro permite também que se avance com a plateia para acomodar melhor o público, como constatado na apresentação da trupe *Machine de Cirque*, no Teatro Circo Price; ou este espaço central é dividido entre área de ação cênica e acomodação do público, como fez o *Cirque du Soleil*, na Arena Meo, para garantir mais lugares próximos do espetáculo. A figura 13 representa uma imagem em planta baixa da composição espacial arena $\frac{3}{4}$ de círculo.



Figura 13: Planta baixa de um palco arena $\frac{3}{4}$ de círculo. O círculo negro central representa o picadeiro, as três tarjas periféricas que o rodeiam representam o lugar do público e a tarja ausente é destinada ao palco recuado.

Fonte: Imagem: Serroni, 2009, p. 53.

Os equipamentos cenotécnicos, portanto, as vísceras dos circos, apesar da predileção pela relação arena $\frac{3}{4}$ de círculo, são móveis e possibilitam a realização de cenas e efeitos

especiais em vários pontos do ambiente cênico, que podem ser visualizados em diversos ângulos pela plateia que abraça parcialmente a área de ação cênica. Acreditamos que a mobilidade desses espaços, assim como de todos os outros teatros com vísceras móveis, está diretamente relacionada à composição espacial mais conveniente ao tipo de encenação, objetivo e público a ser atingido.

No entanto, o projeto *Teatro Cacuri*, visando atender às diversas formas de representações espetaculares, seja no aspecto técnico, seja no estético, necessita de total mobilidade nos seus equipamentos cenotécnicos, as traquitanas cênicas, uma vez que são elas as responsáveis pelo disparo de grande parte das performatividades que irão garantir o seu funcionamento. Além disso, elas são pensadas em função da possibilidade de troca de lugar umas com as outras, em razão do espaço, do público e da cena também ser pensada como móvel e moldável, e assim, disponibilizar aos criadores cênicos um rol de relações entre encenação e espaço.

No projeto *Teatro Cacuri*, os acentos da plateia, lugar destinado ao público, poderá ser organizado de acordo com o idealizado pelos criadores cênicos, que realizarem montagens. As vísceras, projetadas para acompanhar toda a mobilidade da área de ação cênica, poderão ser instaladas por toda a periferia interna ou externa da carcaça do teatro, além da alteração de pontos de entrada e saída de atuentes e público.

O *Teatro Cacuri* é projetado para ter performatividade visceral, ou seja, ter carcaça e vísceras móveis e permitir uma relação espacial que melhor atenda aos objetivos do espetáculo. Todo este equipamento teatral é almejado em possuir uma forma moldável, mas esta ficará a cargo dos criadores da cena, no processo da criação do espetáculo. A mobilidade visceral almejada para do *Teatro Cacuri*, faz dele um teatro da floresta propício a receber diversas formas de representação espetacular, de distintas linguagens artísticas e, com isso, oportunizar ambiente fértil para a imaginação de criadores cênicos em formação ou estabelecidos e, da mesma forma, oportuno para se vivenciar outros movimentos em cena, e quiçá, disparar outros tempos teatrais.

2.5 INTENSIFICADORES PROXÊMICOS

A palavra *proxémia* corresponde a uma expressão cunhada por Hall (1986) nos anos 60 do século XX, quando o autor investigava o modo pelo qual a espécie humana constrói e utiliza o espaço nas relações com os objetos que o rodeiam e nas relações interpessoais. O termo é um “(...) neologismo criado para designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço, enquanto produto cultural específico (...)” (p. 11). Refere-se à forma como o ser humano estrutura e estabelece variados tipos de distâncias nos espaços sociais em diferentes culturas ao longo da história e, da mesma forma, como este concebe as distâncias em relação ao seu semelhante.

A tradução do termo *proxémia* para a língua portuguesa abasileirada resultou na forma “proxêmica”, e se expandiu para outros campos do saber e como tal, foi incorporado pelos Estudos Teatrais, onde é empregado para estudar as relações de distância entre os componentes animados e inanimados das artes cênicas, e também, os distanciamentos entre a encenação e o público, ou a relação entre o palco e a plateia (Camargo, 2003; Pavis, 2008; Lima, Wlad, 2014).

Hall (1986) categorizou os espaços de relacionamento do ser humano dividindo-os em três: o espaço fixo, ou arquitetônico; o espaço semifixo, ou da disposição dos objetos em algum local e; o espaço informal, ou das relações interpessoais. O autor situou esses espaços proxêmicos de comportamento humano no que chamou de nível microcultural, mas admite a existência de dois outros níveis anteriores a este: o nível infracultural, que seria comportamental e estaria assentado no passado biológico da espécie; e o nível pré-cultural, fisiológico e pertencente ao presente.

Nesta investigação, nos centraremos nas categorias que caracterizam o nível microcultural, por ser o nível onde se situa a maior parte das observações proxêmicas dos estudos de Hall (1986), e por estas observações virem ao encontro dos espaços onde acontecem as relações entre os componentes das artes cênicas.

Segundo Hall (1986), a primeira das três categorias do nível microcultural, o espaço de organização fixa ou arquitetônico, compõe as formas essenciais através das quais as ações dos indivíduos ou dos grupos são exercidas. Esta categoria abarca tanto os aspectos materiais dos espaços, ou seja, das edificações, quanto “(...) as estruturas ocultas e interiorizadas que

regem as deslocções do homem no planeta. Os edifícios de construção humana são um exemplo de organização fixa (...)” (p. 121).

Também são particularidades do espaço de organização fixa a maneira como estes se organizam e se dispõem em relação a outras edificações de uma mesma área, bem como a presença ou não de divisões internas dessas construções, quer sejam edificadas na zona rural ou urbana. Esta observação de Hall (1986) revela como os seres humanos de distintas culturas estabelecem relações proxêmicas nos espaços fixos.

Tais constatações nos levam a compreender como as culturas primitivas ou contemporâneas estabeleceram/estabelecem tipologias ou espacialidades cênicas distintas para formas distintas de jogo cênico, de rituais etc., onde o tipo de organização social teria também influência na forma do edifício teatral e do próprio espaço destinado à cena, uma vez que “(...) o espaço de caráter fixo constitui o molde que afeiçoa uma boa parte do comportamento humano (...)” (Hall, 1986, p. 125). Esta constatação vem também ao encontro da observação de Sengers (2009) a respeito do teatro de tipologia elisabetana, onde assegura que a forma arquitetural desta tipologia de teatro estaria associada à forma íntima de escritura dos autores da época e, do mesmo modo, ao jogo cênico e de representação da Inglaterra renascentista.

A segunda categoria proxêmica corresponde ao espaço de caráter semifixo e diz respeito ao recheio das edificações ou da disposição dos objetos em algum local. De acordo com Hall (1986), a estruturação e/ou disposição desses objetos teriam consideráveis repercussões sobre o comportamento humano. Contudo, essas influências podem variar de cultura para cultura, visto que estas se relacionam de forma particular não somente com os espaços fixos, como também com os semifixos. A esta variação proxêmica, o autor denomina de modelos microculturais ou padrões de relacionamento que os indivíduos e os grupos estabelecem com as coisas do mundo material que os rodeiam.

Lima, Wlad, (2014), ao relacionar o espaço de caráter semifixo com os Estudos Teatrais, assegura que este espaço é análogo à cenografia, em decorrência das muitas funções deste campo do saber artístico nas artes cênicas, uma vez que o cenógrafo tem como função: recomendar o tipo de relação espacial entre o palco e a plateia, seja dentro de um edifício teatral ou mesmo em um ambiente cênico alternativo; conceber e adaptar cenários e objetos de cena e; sugerir a disposição e formas de utilização dos objetos cênicos na narrativa encenada.

A terceira categoria do nível microcultural diz respeito ao espaço informal ou das relações interpessoais. Segundo Hall (1986), este seria o espaço mais relevante para o indivíduo, por estar presente nele as distâncias observadas na relação das pessoas com as outras pessoas. “(...) os modelos do espaço informal têm uma configuração precisa e uma significação, por certo que tácita, mas tão profunda que desempenham na definição das culturas um papel decisivo (...)” (p. 131). São espaços marcados por distâncias estabelecidas nas culturas, classificadas com gradações de distâncias em distância íntima, distância pessoal, distância social e distância pública.

Se essas distâncias desempenham papel decisivo na definição das culturas como assegura Hall (1986), logo revelam que as culturas estabelecem maneiras muito particulares de conceber e de se relacionar nos espaços informais, e isto está ligado ao modo de vida desenvolvido em cada classe social, de cada cultura. Neste sentido, Souza (2011) assegura que os sujeitos das classes sociais se reproduzem pela afetividade e pela imitação, pois, quando criança, tendemos a imitar as pessoas com as quais temos afetividades e que estão à nossa volta. Imitamos o modo de vida, reproduzimos e recriamos afetivamente, no seio da cultura a qual pertencemos, maneiras e hábitos de nos relacionarmos com os espaços fixos, semifixos e informais; reproduzimos, assim, formas de relacionamento com as coisas. Isto nos leva a perceber que é no seio da cultura que aprendemos a estabelecer relações proxêmicas com os espaços, objetos, pessoas, conosco, com todo o mundo material e simbólico.

Para Pavis (2008) as categorias proxêmicas formuladas por Hall (1986), quando aplicadas aos estudos teatrais, podem permitir a compreensão dos tipos de espaços escolhidos pela encenação e a maneira pela qual é codificada a distância dos objetos de cena em relação ao elenco, entre o elenco e os demais elementos da encenação e entre todos os componentes da encenação com o público, além do que as categorias proxêmicas “(...) permitiriam avaliar como a encenação escolhe aproximar ou distanciar plateia e palco, e para que fins estéticos e ideológicos seria feita a escolha (...)” (Pavis, 2008, p. 310).

Ao encontro do ponto de vista de Pavis (2008), caminha a observação de Lima, Wlad, (2014), quando assegura que os três aspectos das distâncias estudados por Hall (1986) se mostram oportunos para os Estudos Teatrais, isto “(...) porque também este fazer [o fazer teatral] opera nessas três dimensões: dimensão arquitetônica, dimensão cenográfica e a dimensão interpessoal (...)” (p. 28-29).

Por sua vez, Camargo (2003), ao se debruçar sobre a relação proxêmica na organização espacial do ambiente cênico, assegura que a relação palco e espectador é certamente influenciada pelo modelo arquitetônico adotado pelo encenador, tendo como resultante o estabelecimento de zonas próprias de forte, média e fraca visibilidade. Atribui-se a isto o fato de que “(...) cada estética cênica possui um código proxêmico implícito (...)” (Pavis, 2008, p. 310). São muitos os intensificadores proxêmicos à disposição dos encenadores e nesta investigação descreveremos os intensificadores observados nos espetáculos assistidos em cada tipologia teatral investigada.

Na tipologia circo, em que se assistiu os espetáculos do *Cirque du Soleil*, denominado *Varekai*; da *Machine de Cirque*, cujo espetáculo é o mesmo nome da companhia e; a apresentação do Circo *Las Vegas*, verificou-se que esta tipologia de teatro dispõe de vários intensificadores proxêmicos, entre eles destacamos: o avanço do picadeiro sobre o público (particularidade do circo de lona *Las Vegas*); o virtuosismo de acrobatas e os riscos eminentes de alguns números e; a empatia e interação dos palhaços com a plateia, dentre muitos outros recursos narrativos, interpretativos e atrações que variam de circo para circo e intensificam ou não as distâncias entre quem faz e quem contempla o espetáculo circense.

No teatro de tipologia *à italiana* é verificado um afastamento físico entre a plateia, lugar do público, e o palco, lugar da encenação, pois sua “(...) arquitetura hierarquizada e imutável situa o público à distância (...)” (Pavis, 2008, p. 393) e permite que se assista ao espetáculo pela moldura da boca de cena. Isto também reforçado pelo próprio “(...) sistema ilusionista do teatro italiano [que] mostra uma clara separação entre palco e sala (...)” (Toulouse-Carasso, 2011, p. 1). Esta imposição proxêmica, resultante de composição espacial dos teatros de tipologia *à italiana*, quando de interesse de encenadores, pode ser alterada com a intensificação dos recursos cênicos descritos por Camargo (2003) “(...) no uso que se faz da voz, da caracterização dos atores, da indumentária, máscara, da maquiagem, da expressão facial, do cenário e, principalmente da luz (...)” (p. 60), tal como verificado no *ballet* *Giselle*, encenado pela companhia de *ballet* do teatro *alla Scala* de Milão, na Itália, em que se observou a caracterização dos personagens e de suas expressões faciais, da movimentação do cenário e da iluminação cênica, necessários para o desenvolvimento do espetáculo.

O teatro de tipologia *corrales*, assim como o de tipologia *à italiana*, possui um afastamento físico bem definido entre a plateia e o palco, ainda que o riscado arquitetônico

deste *corral* de comédias não contemple o fosso da orquestra para dilatar ainda mais este afastamento. Nos espetáculos assistidos no *corral* de comédias de Almagro, na Espanha, *La discreta enamorada*, de Lope de Vega e *La comedia del virtuoso adulterio*, de Nicolás Maquiavelo, constatou-se que os espetáculos do gênero comédia representadas nesta tipologia de teatro, bem como o desenvolvimento da trama, narrada de forma lúdica, se destacaram como intensificadores proxêmicos, pois percebeu-se que tais elementos promoveram sobremaneira o envolvimento e a aproximação do público com o espetáculo.

No espetáculo *Macbeth*, assistido no *Shakespeare's Globe Theater*, teatro de tipologia elisabetana, apesar de ter em seu desenho arquitetural o lugar das cenas e do público previamente estabelecidos, possui intensificadores proxêmicos bem definidos, tais como: o avanço do palco sobre o público (proscênio) que assiste ao espetáculo em pé e no seu entorno; a interação de personagens do imaginário social com a plateia, potencializando com a cumplicidade que alguns desses personagens estabelecem no decorrer da narrativa com esse público; a dinâmica do espetáculo e; os figurinos rebuscados, como forma de preencher o espaço e compor a visualidade do espetáculo. Tudo isso promove e intensifica o envolvimento de todos no ato teatral, com se pode verificar em parte na figura 12.

No teatro de tipologia experimental, os espetáculos apresentados são potencialmente dispostos para proporcionar aproximação entre plateia e encenação, pois alguns dos equipamentos cenotécnicos, como as torres de manobras cênicas, são totalmente móveis e podem ser operadas e deslocadas em cena pela extensão da sala de espetáculos, oportunizando uma atração a mais ao público. Compreende-se que os recursos deste teatro têm predisposição para proporcionar maior envolvimento de todos no ato teatral, mas nem sempre são colocados em prática pelos encenadores. Seu maquinário é exposto e adaptado para o espaço, mas ainda assim pode permitir também a obliteração de zonas e/ou componentes da encenação. Estes recursos técnicos, segundo Camargo (2003), podem compor tomadas de posições proxêmicas menos ou mais intensas por parte dos encenadores, neste caso, para não esquecer Souriau (1964), vai depender também do princípio pelo qual advogam.

No que se refere ao projeto do *Teatro Cacuri*, este espaço cênico é pensado para proporcionar maior aproximação e envolvimento entre público e encenação, pois dessa forma, acreditamos fomentar possibilidades de maior comprometimento de todos no ato teatral. Sua forma circular colocará a todos de frente uns com os outros e todos com a

encenação. Sua dimensão espacial, relativamente pequena⁴⁰, em relação aos teatros convencionais, deverá fazer uso mais intenso da dimensão proxêmica interpessoal e aproximar ainda mais os olhos de uns aos olhos dos outros.

Somado a isso, o uso das suas traquitanas cênicas como componente invariavelmente presente e revelado na narrativa posta em cena deverá disponibilizar mais atrações visuais e simbólicas do que um espetáculo acontecido em um ambiente convencional, pois nos teatros convencionais a operação do maquinário cênico não é visibilizada pelo público, exceto na tipologia experimental onde esta possibilidade é facultada. A performatividade deste projeto de teatro da floresta oportunizará aos criadores cênicos experimentar variadas formas de relações com as dimensões proxêmicas semifixas, visto que este equipamento teatral permitirá, ainda, montar disposições espaciais circulares, semicirculares, circundantes e semicircundantes.

Tais formas de organização de espaço cênico são capazes de possibilitar o exercício dos princípios de igualdade entre os sujeitos, tornar o tempo do teatro mais humano e permitir que diferentes espectadores possam compartilhar emoções e sentimentos em escala horizontal. Como revelada por Souriau (1964), Guénoun (2003) e Mervant-Roux (2015), a circularidade é uma forma primitiva de compor o espaço cênico que tem a capacidade de aproximar as pessoas, colocar o público frente a frente consigo e com a encenação, e assim, tende a envolvê-los mais no ato teatral.

Para ilustrar outras características do projeto do *Teatro Cacuri*, tomaremos emprestado de Camargo (2003) o conceito de “intensificadores proxêmicos” - aqueles recursos teatrais que permitem aumentar a frequência dos sinais que aproximam o público do espetáculo e encontram-se implícitos no corpo do ator, na visualidade do espetáculo e nos recursos técnicos. Os recursos técnicos teatrais abarcam o espaço cênico, o maquinário cênico, os equipamentos de luz, som e de suporte da visualidade da cena.

A área de ação cênica do *Teatro Cacuri*, corresponde a uma forma circular pensada para agregar atuentes, cenotécnicos e público ao mesmo tempo. Acreditamos que neste espaço cênico, a relação proxêmica será mais intensa entre os que produzem e os que contemplam o espetáculo, pois as configurações espaciais adotadas neste equipamento de múltiplas possibilidades, invariavelmente terão que ser circulares e poderão aproximar ainda

⁴⁰ A área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri* é pensada para abrigar, aproximadamente, 100 pessoas confortavelmente sentadas nas várias possibilidades de composição do palco e da plateia.

mais todos os ocupantes do teatro para que possam comungar dos mesmos sentimentos e emoções, literalmente encurralados no mesmo espaço.

A dimensão da área de ação cênica também se caracteriza como intensificador proxêmico. A capacidade de lotação pensada para o projeto *Teatro Cacuri* é de aproximadamente 100 pessoas, variando de acordo com a composição espacial interna (relação palco/plateia). O volume de acomodação revela que se trata de um espaço cênico relativamente pequeno, se comparado à lotação dos grandes teatros. Por ser pequeno, deverá diminuir a distância íntima entre as pessoas e proporcionar maior aproximação entre público e encenação, visto que ambos estarão acomodados no interior da mesma área, reproduzindo em parte a performatividade das presas da arte de pesca *cacuri*, que encurraladas na sua câmara, passam a se comportar e deslocar a partir da forma geratriz do espaço (Veríssimo, 1895; 1970), dos objetos, do comportamento do seu semelhante e das condições adversas que possam surgir ou que estejam programadas para acontecer na encenação.

Também se caracteriza como intensificador proxêmico o uso das traquitanas cênicas associadas ao caráter revelador dos truques cênicos no decorrer da cena. Essas traquitanas foram pensadas exclusivamente para habitar o *Teatro Cacuri* e serão manipuladas ostensivamente no contexto da cena. Isto quer dizer que, ao contrário do teatro convencional, que mostra somente o efeito visual gerado pela manipulação de seu maquinário cênico, esses recursos técnicos irão revelar a maneira como o truque cênico é construído.

No projeto *Teatro Cacuri*, todos os recursos técnicos da cena, o cenotécnico, que será o operador das traquitanas, e a dramaturgia de gestos resultante da sua performatividade será invariavelmente incorporada à cena e estarão à vista do público. As traquitanas cênicas convidarão o público para contemplar o efeito especial realizado em cena e a fonte produtora do efeito, ao mesmo tempo.

A performatividade técnica, corporal e mista entrará em ação aos olhos do público, com organicidade e como uma extensão tecnológica do corpo do cenotécnico ou da cenotécnica, marcando seu território com um bastidor que já nasce revelado. Acreditamos que tais posturas técnicas, estéticas e criativas possam se tornar relevantes intensificadores proxêmicos e aproximar e envolver ainda mais os contempladores das espetacularidades ali postas em cena.

O estudo da proxêmica (Hall, 1986) e da proxêmica teatral (Pavis, 2008; Camargo, 2003; Lima, Wlad, 2014), aplicado ao projeto técnico do *Teatro Cacuri*, permite perceber

que este espaço cênico circular de multiuso, assim como os antigos teatros circulares investigados por Toulouse-Carasso (2011), podem “(...) apresentar uma conexão importante entre o campo de jogos e seu público (...)” (p. 1) e disparar sentimentos e emoções em plano horizontal pelas mais variadas formas de representação espetacular que se propõe receber. Sua forma arquitetural e seus equipamentos cenotécnicos pensados para performar em cena podem colaborar ainda mais para intensificar relações entre os que fazem e os que contemplam espetacularidades nesta proposta de teatro da floresta.

2.5 A MAQUINARIA CÊNICA

A maquinaria cênica ou maquinaria teatral diz respeito a todo o conjunto de máquinas e equipamentos voltados para a realização dos efeitos cênicos de um teatro. Nos teatros de tipologia *à italiana*, estes mecanismos são instalados nas zonas periféricas da área de ação cênica, zona esta compreendida por Guereñu (2008) como um “espaço diáfano”, delimitado entre o piso do porão do palco e seu teto, porém distanciados do público. Nos teatros de tipologia experimental, estes mecanismos se situam também no entorno da área de ação cênica, que acomoda mais proximamente o público, e são, geralmente, visíveis a todos.

A maquinaria cênica tem várias funções no interior dos teatros; ela possibilita a realização dos trabalhos internos de montagem, desmontagem e funcionamento de cenários, e principalmente a feitura dos truques de cena. Com a maquinaria, são realizadas desde atividades simples como o abrir e fechar da boca de cena do palco de um teatro tipo *à italiana*, subir e descer equipamentos de som e luz, suportar o conjunto das panadas⁴¹, bem como subsidiar o voo de personagens, entre outros “efeitos mágicos”.

A maquinaria cênica constitui um conjunto diversificado de mecanismos com princípios e funções muito particulares, coabitando o mesmo espaço, e estes são adaptados a cada tipo de espaço cênico. Tomando como exemplo duas tipologias de caixas cênicas antípodas em certa medida - *à italiana* e a experimental - e tendo como referência para a

⁴¹ A panada ou conjunto de panos que vestem o palco dos teatros é formada por pernas reguladoras (tiras de pano posicionadas nas periferias verticais do palco), bambolinas (tiras de pano posicionadas na periferia horizontal e superior do palco) e as rotundas (superfície de pano retangular, espécie de uma grande cortina, posicionada no centro do palco). Estas vestimentas de palco têm como função delimitar espaços e criar ambientes dentro da caixa cênica.

pesquisa de campo os teatros Teatro *alla Scala*, de tipologia *à italiana*, e o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, de tipologia experimental, veremos que os teatros de tipologia *à italiana* possuem seus equipamentos cenotécnicos dispostos nas zonas periféricas do palco, “(...) equipado de maquinarias acima e abaixo, permitindo as mudanças de cenários (...)” (Surgers, 2009, p. 109), que são operados por mecanismos dispostos nas laterais do palco e não visíveis ao público, zona a qual é denominada de coxia.

Os maquinários dos teatros à maneira italiana possuem um sistema de funcionamento próprio, e revelam ao público o truque cênico especial. As máquinas desta tipologia de caixa cênica foram inspiradas na tecnologia naval (Nero, 2009; Moussinac, 1957). Ela foi pensada de tal forma que oblitera a performatividade do maquinário cênico, e com isso, clandestiniza também o cenotécnico que opera o equipamento. Compreendemos que o desenho arquitetural do teatro de tipologia *à italiana*, especialmente a concepção do seu palco, funciona como um dispositivo foucaultiano que disciplina corpos, o do cenotécnico, para atuar clandestinizado no seu interior. Segundo Surgers (2009), o teatro de tipologia *à italiana* é fruto de uma série de pesquisas e estudos de tentativas e erros, lentamente elaborado entre fins do século XV e início do século XVII e que continuou a evoluir.

O palco é pensado como uma caixa de mágica onde somente uma das laterais desta caixa é visualizada pelo público, que assiste frontalmente ao espetáculo e a toda a “magia” nele executada, isto porque “(...) o teatro à italiana sempre foi equipado de uma importante maquinaria (...)” (Surgers, 2009, p. 87). Na figura 14, apresentamos uma imagem lateral do palco de tipologia *à italiana*, onde é possível visualizar representações da sua maquinaria cênica.

prioritária a mobilidade e a versatilidade dos implementos (que devem ser instrumentos de experiência, mais brinquedos que altas tecnologias) recusamos a fixidez da tradicional organização espacial (...)” (Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978, p. 1). Neste caso, os equipamentos e o cenotécnico podem ou não estar presentes em cena, mas isso depende da estética adotada pelos encenadores, que poderá revelar ou não os equipamentos e o cenotécnico que os opera, ou seja, revelar ou não a performatividade corporal presente na operação técnica da cena e do equipamento.

No caso do Teatro Experimental Waldemar Henrique, os equipamentos cenotécnicos possuem um sistema de máquinas adaptado as potencialidades do espaço. Estas, por sua vez, também possuem movimentações particulares, quando se faz uso total de suas potencialidades. Expostas, geralmente, aos olhos do público na sala de espetáculos, estão predispostas a performar com os cenotécnicos.

O Projeto Cenotécnico do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique (1978) recomenda que neste teatro “(...) a maquinária deva ‘desvendar-se’ num desempenho essencialmente didático do ‘fazer-aprendendo-apreendendo’ teatro, ‘fazer-descobrimdo-reinventando’, teatro proposto pelo termo Experimental do ator, técnico ou espectador do acontecimento cênico contemporâneo (...)” (p. 1), visto que a sala abriga ao mesmo tempo a encenação e o público. Nas Figuras 15 e 16 apresentamos o maquinário cênico do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique e um pormenor da respectiva maquinaria.



Figura 15: Sala de espetáculos do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, no Brasil, com ênfase para os pórticos móveis, utilizados para a realização de efeitos especiais em cena.

Fonte: Foto: Marckson de Moraes, 2017.

O teatro de tipologia experimental pode promover uma ilusão cênica revelada ou não, mas “(...) ainda é preciso que o público compreenda, nela, a função dramaturgica, que esses efeitos novos não se tornem um fim em si para impressionar o espectador, mas que eles participem da elaboração do sentido da encenação (...)” (Pavis, 2008, p. 389).



Figura 16: Pormenor de um pórtico móvel componente do maquinário cênico do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, no Brasil.

Fonte: Foto: Marckson de Moraes, 2017.

Em vivências anteriores à pesquisa de campo desta tese, sempre foi muito comum ver encenadores que, ao utilizarem o Teatro Experimental Waldemar Henrique, abriram mão da sua potencialidade à visibilização dos truques cênicos ou não compreenderam o desejo inovador desta proposta de teatro, reproduziram nele os princípios espaciais e estéticos do teatro de tipologia *à italiana*. Isto porque seu projeto cenotécnico, mesmo recusando “(...) a fixidez da tradicional organização do espaço italiano (ou qualquer outra organização fixa

como a arena) (...) não deixou de incluí-las dentre as possíveis opções (...)” (Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978, p. 1).

Outro tipo de teatro com o qual vem se estabelecendo diálogo desde a criação da carcaça do *Teatro Cacuri* é o teatro de tipologia elisabetana. Nesta tipologia de teatro a forma dos “(...) edifícios possuíam planta poligonal ou circular (...)” (Guereñu, 2008, p. 17), onde não se tem evidências concretas se ali existiu ou não maquinário cênico.

Surgers (2009) levanta algumas hipóteses ainda não confirmadas sobre a existência destes, tendo como base registros visuais - especialmente na sua observação sobre os volumes nas gravuras da época - que levam a autora a supor que teria havido maquinário cênico em seu urdimento. Neste caso, o maquinário cênico estaria visivelmente situado no teto do andar superior do palco coberto, composto por guinchos e cilindros que possibilitavam voos dos atores, os quais seriam operados do alto dos bastidores, tendo como efeito prático em cena as aparições de personagens.

Em atividade de campo realizada em junho de 2016 no *Shakespeare’s Globe Theater* de Londres, no Reino Unido, identificou-se a existência de traquitanas na parte central do palco, formadas por pequenos guinchos e cabos de aço, tensionados do teto para o piso do palco coberto, e também a presença de alguns elementos cênicos utilizados na remontagem da tragédia *Macbeth*, de autoria do dramaturgo inglês William Shakespeare, porém não identificamos máquinas capazes de elevar atuentes, ainda que a reconstrução deste teatro tenha se baseado com maior proximidade possível no que teria sido a prática teatral do renascimento inglês e o próprio *Globe Theater* (Shuter & Shuter, 2014; Hildy, 2015; Carson, 2015; Dessen, 2015).

Infelizmente, não é permitido que se entre no bastidor dos teatros (*mimorum aedes*) para que constatássemos se atualmente existe algum maquinário capaz de realizar os efeitos de cena descritos, especialmente por Surgers (2009), mas foi possível visualizar a engenhoca (traquitana cênica) que se encontrava sutilmente exposta. Na figura 17, apresentamos um pormenor do teto do palco do *Shakespeare’s Globe Theater* com destaque para um pano em cor verde escura que encobria uma traquitana, que no decorrer da apresentação possibilitou o soerguimento de um elemento cênico do espetáculo.



Figura 17: Pormenor do teto do palco do *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

O instrumental técnico de cena empregado na tragédia *Macbeth*, assistida durante a pesquisa de campo, foi manipulado pelos próprios atores no decorrer da encenação. Neste espetáculo, presenciou-se também a utilização de efeitos especiais produzidos com máquina de fumaça e equipamentos de iluminação cênica, operados pela iluminadora cênica do teatro em sua mesa de controle, situada na galeria do primeiro nível, equipamentos estes pertencentes à contemporaneidade. Contudo, não temos subsídios para afirmar se havia algum outro cenotécnico oculto operando algum maquinário. Afinal, se existia, estava clandestinizado nos bastidores.

No que se refere aos efeitos especiais obtidos com auxílio de fumaça, não se sabe ao certo se existiram no período de apogeu do teatro de tipologia elisabetana, o renascimento inglês, mas Surgers (2009) dá conta que, para criar uma atmosfera de cor em cena, teriam sido criadas traquitanas de luz que possuíam filtros confeccionados a partir de garrafas côncavas e convexas contendo líquidos coloridos como vinhos em tonalidades distintas, além de vitrais coloridos, os quais seriam colocados diante de fontes luminosas como velas e luzes a gás, e que estes espectros eram projetados em seguida na área de ação cênica no decorrer do espetáculo.

Quanto à iluminação cênica da atualidade, esta é constituída por dois recursos distintos: um deles por refletores de led (*Light emitter diode*) atracados no teto do palco (figura 17) e nas galerias (fundo da figura 19) formadas pelo anel desenhado em seu modelo arquitetônico⁴³. Quanto ao outro recurso que presenciemos, ele era constituído de uma traquitana de luz que fazia referência a totens antropomórficos em decomposição, dispostos entre o público acomodado no pátio central. E todo este instrumental foi operado pela iluminadora cênica do teatro. Na figura 18, apresentamos a captura do momento em que a profissional da cenotécnica do *Shakespeare's Globe Theater* afinava (ajustava) a traquitana de luz utilizada para criar efeitos luminosos/especiais no espetáculo *Macbeth*, assistido na pesquisa de campo para esta investigação.



⁴³ Segundo Toulouse-Carasso (2011), a área central delimitada pelo anel tinha como objetivo situar o espectador no teatro. Sua forma circular e o céu aberto faziam a ligação entre o mundo supraceleste e a terra.

Figura 18: Traquitana de luz, antropomórfica, instalada na plateia central do *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido. sendo afinada (ajustada para uso) pela cenotécnica do teatro.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

Na experiência vivenciada em campo foi possível constatar que são realmente poucos os recursos técnicos existentes para os dias atuais, e que a magia do espetáculo vivenciado, de fato, se centra no texto teatral, na cumplicidade estabelecida pelos personagens com a plateia, no preenchimento do espaço por figurinos rebuscados, de forte apelo visual e pela própria concepção deste teatro que é “arquitetura e cenário” ao mesmo tempo (Surgers, 2009), uma vez que até as paredes, teto do palco coberto, fundo e colunas de sustentação são pintados com motivos decorativos e suntuosos. Segundo Surgers (2009), a ficção representada no teatro de tipologia elisabetana se baseia na relação dos espectadores com o próprio espaço cênico. Dessa forma, com os poucos recursos técnicos que possui ele convida o público a viver a ilusão cênica.



Figura 19: Pormenor da traquitana de luz, antropomórfica, instalada no pátio central *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido, com os refletores de led fixados no teto da galeria do segundo nível, em segundo plano. Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

Para Surgers (2009), no teatro de tipologia elisabetana do período do Renascimento inglês, provavelmente as máquinas de cena e de voo eram operadas no interior do andar superior (*mimorum aedes*) e sobre o soalho do palco. Elas possibilitavam a realização dos efeitos de aparição, desaparecimento e decapitação. Mas não há provas conclusivas de que tenham existido. Se de fato existiram, os cenotécnicos que as operavam deviam ficar também clandestinizados nos bastidores.

No que se refere ao teatro de tipologia *Corrales*, Esteban (2009) assegura que “(...) a maquinaria cênica que se utiliza nos *corrales* são as *tramoyas*⁴⁴ (...)” (p. 500) e destaca as seguintes: o alçapão (*el escotilón*), localizado no piso do palco e utilizado nas cenas de aparecimento e desaparecimento; um mecanismo em forma de plataforma giratória (*el bofetón*), utilizado também em cenas de aparecimento e desaparecimento, mas que gira em torno de um eixo para efetivá-lo; e as traquitanas de voo (*redomas de vuelos*), utilizada em cenas de voos horizontais e diagonais de atuentes sobre o palco e que podiam estender-se por toda a sala de espetáculos, cuja “(...) as polias da traquitana estavam em baixo do teto do palco (...)” (p. 501).

Nos espetáculos assistidos e nas visitas técnicas realizadas no *Corral* de Comédias de Almagro-Espanha, realizados em novembro de 2015, como uma das atividades de campo desta investigação, não identificamos a presença destas traquitanas, o que realmente presenciamos em cena foram os elementos cênicos que compunham o cenário sendo operados pelos próprios atuentes no decorrer da encenação e aos olhos do público, ou seja, a operação do cenário assimilada como parte da encenação.

A este respeito, Surgers (2009) informa que “(...) ainda na primeira metade do século XVI, quando os teatros de tipologia *corrales* se tornaram progressivamente lugares públicos, reservados às representações teatrais, eram algumas vezes luxuosamente decorados de tapeçarias, estuques e falsos mármore (..)” (p. 120). Este tipo de decoração de ambientes também não foi encontrado na pesquisa de campo no *Corral* de Comédias de Almagro; constatou-se que o palco e o teatro, como um todo, são muito singelos de decoração de

⁴⁴ A expressão espanhola *tramoya* foi traduzida nesta investigação pelo que indica ser sua correspondente em português, o termo traquitana.

interior, possuindo apenas um elemento decorativo entalhado na madeira, na face frontal do tablado e pintura lisa sobre todo o tabuamento. Também não foi encontrado em outras fontes qualquer indicativo da decoração descrita por Surgers (2009) e se esta era realizada por um cenógrafo, cenotécnico, artesão ou algum ator com habilidade para tal. Nossa compreensão é a de que, os cenotécnicos e os maquinários cênicos (traquitanas) dos teatros de tipologia *corrales*, permanecem ainda hoje clandestinizados nos bastidores.

A iluminação cênica, feita atualmente com refletores de *led*, como vimos no *Corral* de Comédias de Almagro, foi realizada às escondidas do público, pois não foi possível identificar o lugar de onde o iluminador operava a luz do espetáculo. Isto mostra que o teatro de tipologia *corrales*, subsidiado pela narrativa textual e interpretativa, “convida” o público à vivência da ilusão cênica, e toda a magia do espetáculo se centra no texto teatral e na desenvoltura dos personagens.

Os maquinários cênicos dos teatros tradicionais geralmente são engenhocas altamente elaboradas, com peças de metais em sua maioria, e madeiras densas. De certa forma consistem em complexas e pesadas engenharias, pensadas para serem fixas, assim como os teatros que as comportam, naturalmente excetuando-se alguns recursos dos circos de lona

Até mesmo o que restou da cenotécnica utilizada em um dos mais emblemáticos teatros circulares (ovalado) a céu aberto do mundo, o Anfiteatro Flaviano - o Coliseu, situado na cidade de Roma, na Itália, onde também realizamos visita técnica como pesquisa de campo para esta investigação, torna-se inviável de adaptar ao *Teatro Cacuri*. O exemplar de maquinário cênico com o qual tivemos a oportunidade de ter contato no Coliseu corresponde a um tipo de elevador que estava em restauro no momento da visita e cuja função em sua fase áurea era elevar as feras que ficavam confinadas nas coxias subterrâneas, para as colocar diretamente na área de ação cênica, de modo a dar sequência ao teatro dos horrores que lá aconteciam.

De acordo com a guia que nos conduziu durante a visita a este teatro, eram necessárias oito pessoas (cenotécnicos-escravos) para por em funcionamento esta máquina de cena. Na figura 20, apresenta-se o elevador do Anfiteatro Flaviano - o Coliseu romano, em fase de restauro.



Figura 20: Elevador do Anfiteatro Flaviano - Coliseu, Roma, Itália, em restauro, utilizado para elevar e colocar na área de ação cênica os leões e outras feras, confinados nas suas coxias subterrâneas.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

Este elemento da cenotécnica do passado impressiona positivamente por sua robustez, pela força, pela artesanania do engenho, pela performatividade técnica e corporal, que deveria ser empregada para elevar as feras, mas impressiona negativamente pela forma como era utilizada. Com efeito, para colocar na área de ação cênica as feras que iam comer os cristãos,

ora para colocar as feras que iam comer os pagãos. De todo modo, tentando deixar de lado a perversa utilização deste maquinário cênico, a sua função era levantar componentes da cena e colocá-los na área de ação cênica, naturalmente, clandestinizando a performatividade dos maquinários e dos corpos cenotécnicos.

Esta mesma atitude, a de erguer componentes da cena, já teria sido tomada pelos gregos que antecederam os romanos, com a utilização de guindastes (Moussinac, 1957; Berthold, 2010), posteriormente também executada pelos dinamizadores do teatro de tipologia elisabetana, com o uso de guinchos (Surgers, 2009). Foi novamente utilizada pelos elaboradores do teatro de tipologia *à italiana*, com a utilização das varas de manobras, dentre outras soluções encontradas em outras modalidades de teatros para erguer elementos da cena (Surgers, 2009). Por se tratarem de apetrechos de difícil montagem, desmontagem e transporte, termina por dificultar ainda mais a sua adaptação para um teatro circular, itinerante, a céu aberto e desmontável, como propomos para o projeto *Teatro Cacuri*.

Neste aspecto, o projeto *Teatro Cacuri* apresenta uma característica que é comum ao circo, a itinerância. Para garantir o seu funcionamento, elaboramos apetrechos cenotécnicos mais leves que os maquinários tradicionais e que sigam em sintonia com a sua patuidade. Um teatro de espírito itinerante, nômade, desmontável, orgânico, performático, performativo e uma extensão tecnológica do corpo do técnico atuante. Para tal, as traquitanas cênicas foram pensadas para serem leves, desmontáveis e operadas no contexto da cena, e facilmente transportáveis, como as artes de pesca artesanal e de re-existência nas quais se inspiraram.

O termo traquitana pode identificar tanto o maquinário cênico quanto engenhocas e mecanismos feitos por cenógrafos e cenotécnicos para criar truques ou efeitos especiais para a cena. Esteban (2009), ao lançar mão do sinônimo correspondente à palavra traquitana, identificada na língua espanhola pela expressão *tramoya*, a qual é derivada da palavra *trama*, descreve-a como o conjunto de máquinas e sistemas utilizados no teatro para figurar e realizar as transformações ou mudanças de cena.

Assim, as traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri* são concebidas para possibilitar a realização dos efeitos especiais em cena, revelando a fonte do truque ao público. Estas traquitanas, criadas a partir das tecnologias de pesca, em diálogo com as possibilidades cenotécnicas das tipologias dos teatros abordados nesta investigação, onde a performatividade das artes de pesca, a organicidade, e a própria compreensão destas artes como extensões tecnológicas do corpo do pescador são transportadas de um universo

tradicional, natural e cultural para um universo de tradução e invenção cultural representativo, e expressivo do mundo, como é o teatro. As traquitanas cênicas do Teatro *Cacuri* são apresentadas detalhadamente no sexto capítulo.

2.6 INTERAÇÃO DO ESPAÇO INTERNO COM O AMBIENTE EXTERNO

O projeto *Teatro Cacuri* emerge de uma cultura que começa a entrar em desuso (Williams, 1979) na faixa Tocantina da Amazônia brasileira, a cultura do *cacuri*. Neste projeto ele é idealizado como teatro, mas também como um laboratório para um ensino de artes cênicas articulada com os saberes do povo da floresta, especialmente os saberes embutidos nas artes de pesca.

Para que possa cumprir as funções desejadas, ele necessita da interação dos segmentos artísticos que nele deverão atuar, estabelecendo uma relação de troca de saberes junto à comunidade, com isso desejando gerar influências recíprocas e enriquecedoras para ambos. No que se refere à concepção do objeto, essa interatividade foi idealizada e incorporada na criação de sua forma geratriz, dos seus equipamentos cenotécnicos, sua textura, assim como na relação entre o objeto e os ambientes que deverão circundá-lo.

Visto também como uma grande instalação em ambiente natural, em todas as dimensões da natureza, transformada ou não, de zonas rurais ou urbanas, presente como uma “(...) escultura em campo ampliado (...)” (Krauss, 1984), ele incentiva e requer a interação de todos como forma de assegurar ao que se propõe enquanto dispositivo cênico: fomentar a troca de saberes tradicionais e acadêmicos pelo viés da arte do palco.

A interatividade do espectador dentro da área de ação cênica do *Teatro Cacuri* com o ambiente externo se dará em duas direções: no sentido vertical e horizontal. No primeiro, com a total abertura da área de ação cênica para o céu. Visto de cima, pode-se imaginar um círculo inscrito no chão delimitando a área de ação cênica. Na figura 21, apresentamos uma imagem aérea do *Teatro Cacuri*, na qual é possível constatar o vão livre da área de ação cênica e a sua comunicação com o ambiente externo no sentido vertical, visto de cima para baixo.

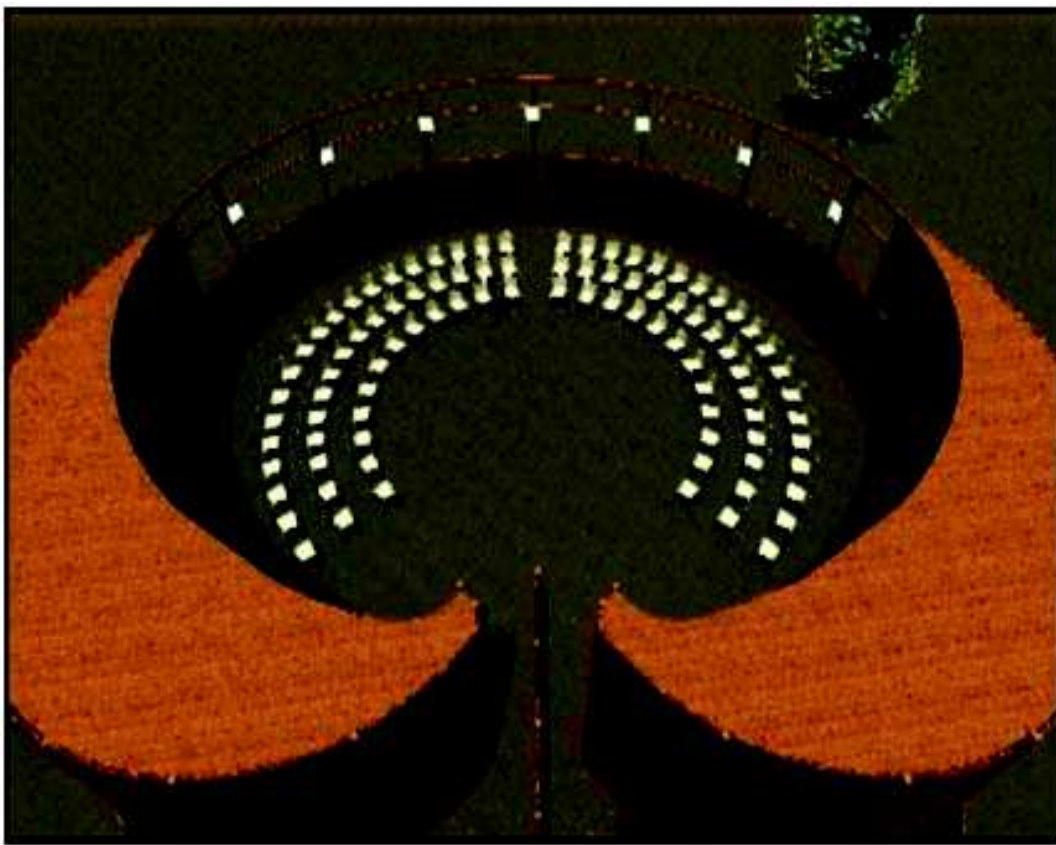


Figura 21: Projeto *Teatro Cacuri* sob uma vista aérea.

Fonte: *Frame* da maquete virtual, Lima, Walter, 2012.

Convidamos agora o leitor a exercitar a imaginação e se colocar no lugar do espectador, dos técnicos atuantes ou mesmo dos atuantes, para viver a experiência hipotética de ocupar a área de ação cênica e direcionar seu olhar no sentido vertical. Visto de baixo para cima, acreditamos ser possível imaginar um amplo vão livre vertical, emoldurado por uma auréola, que conectará a comunidade teatral plena, literalmente encurralada, porém interagindo com a amplitude do céu.

Quando se trata de abordar a livre conexão da área de ação cênica com o ambiente externo, no sentido vertical, o teatro de tipologia elisabetana se mostra um exemplar bastante significativo. Seu espaço físico é fechado lateralmente, porém o centro é totalmente aberto para o céu, estabelecendo um espaço de interação terrena com a aérea. Toulouse-Carasso (2011), ao refletir sobre esta abertura do teatro de tipologia elisabetana para o céu emoldurada por um anel, assegura que ele servia para situar o espectador no teatro e fazer a ligação entre o mundo supraceleste e a terra. A figura 22 representa o teatro de tipologia

elisabetana reconstruído em fins dos anos 90 do século XX em Londres, no Reino Unido, tal qual teria sido o original erguido no período do renascimento inglês.

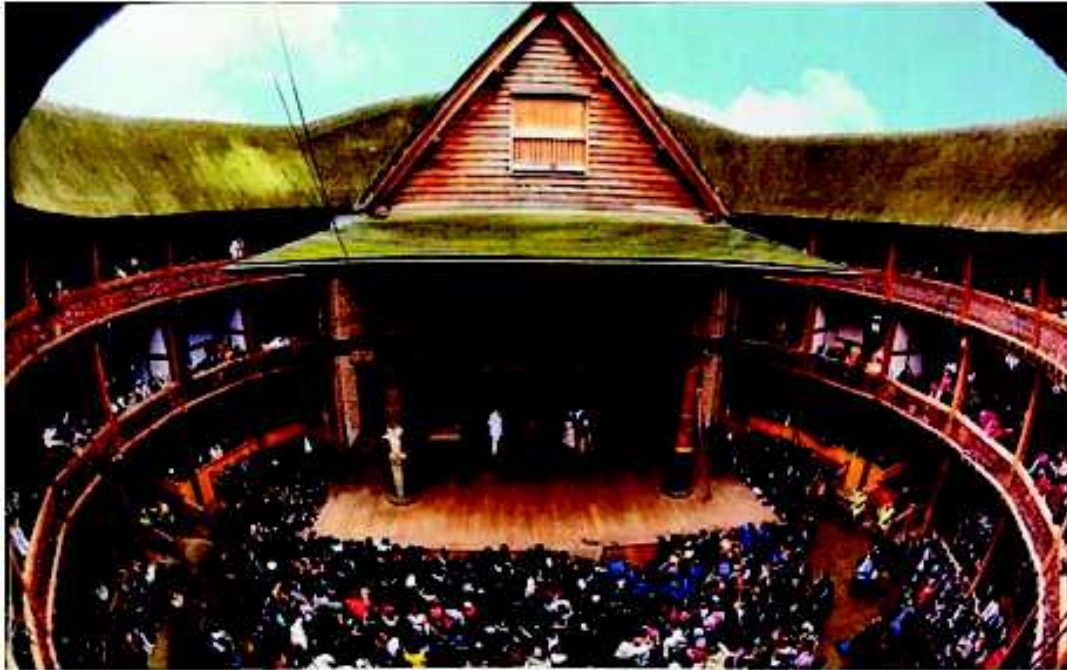


Figura 22: Vista do espaço interno e externo do *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido, reconstruído em fins dos anos 90 do século XX.

Fonte: Imagem: Shuter & Shuter, 2014, p. 21.

Para compreender melhor a composição espacial do teatro de tipologia elisabetana, recorreremos à descrição de Surgers (2009), quando assegura que este teatro público tinha a forma precisa de um cilindro de 25 a 30 metros de diâmetro, vazio em seu centro (*O en bois* - O em madeira apontado por Shakespeare), ladeado por um anel externo de três andares de galerias para os espectadores sentados, coberto com um telhado; no seu centro, o vazio a céu aberto, ocupado pelo espaço de jogo cênico e dos espectadores que assistiam ao espetáculo em pé, tal qual representado na imagem acima.

Mas o teatro de tipologia elisabetana não é e nem foi o único a ser concebido com um vão livre vertical que pudesse permitir a interação entre o ambiente interno com o externo. Dos teatros investigados na pesquisa de campo, tem-se também o teatro de tipologia *corrales*. Este teatro espanhol foi concebido como espaço físico fechado lateralmente ao ambiente externo, e o seu pátio central, em forma retangular, aberto para o céu. No teatro de tipologia *corral* de comédias de Almagro, este pátio central, que no passado ficava aberto e

possibilitava a interação entre o interior do teatro e o ambiente externo, possui nos dias de hoje uma traquitana que possibilita o isolamento desta conexão quando necessária.



Figura 23: *Corral de Comédias*, Almagro, Espanha. Vista da abertura para o céu a partir do pátio, destacando a traquitana de vedação da interação com o ambiente externo.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

A abertura do pátio torna o ambiente vulnerável às intempéries, e isso causa, naturalmente, um certo incômodo aos atuais frequentadores. O pátio recebeu uma espécie

de *velarium*⁴⁵, uma cobertura removível com o sistema vai e vem (abre e fecha) confeccionada com lona plástica, que corre sobre cordas tensionadas de um lado a outro, por meio de anéis de metal, eliminando assim a interação do ambiente interno com o céu, quando a região está acometida de intempéries que possam gerar algum desconforto ao público ou influenciar na maneira atual de compreender o desenvolvimento do espetáculo. As figuras 23 e 24 mostram dois estágios do teto e da abertura do pátio do *corral* de comédias de Almagro em dois ângulos distintos, destacando o sistema alternativo de vedação.



Figura 24: Vista do interior do *Corral* de Comédias de Almagro-Espanha, à noite. Acima, a traquitana vedando totalmente a interação com o ambiente externo.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

A experiência vivenciada no *Corral* de Comédias de Almagro possibilitou constatar que durante o dia a traquitana *velarium*⁴⁶ se mostra importante para aliviar a incidência de

⁴⁵ Segundo Esteban (2009), o *velarium* corresponde a um tipo de toldo que se estendia nos antigos teatros gregos e romanos para preservar os espectadores do sol e da chuva: “(...) geralmente estava pintado de roxo (...)” (p. 1945).

⁴⁶ Devemos informar que a expressão traquitana *velarium* foi atribuída por nós aqui neste trabalho. Para identificá-la Esteban (2009) utiliza a expressão “toldo”.

luz do sol sobre o pátio, que causa desconforto à plateia. Durante a noite, se mostrou muito eficiente para aliviar a intensidade do frio que se faz sentir na região e proporciona escuridão para o uso dos equipamentos de iluminação cênica.

Esta concepção de espaço cênico comercial de então não se restringiu somente a Espanha, ela ampliou-se pela península ibérica, pois sabe-se da existência do corral de comédias que existiu na atual Rua da Prata, na baixa de Lisboa-Portugal, e que foi chamado de Pátio das Arcas. Este exemplar da tipologia *corral* de comédias foi instalado a partir de fins do século XVI, sendo reconstruído depois de um incêndio em fins do século XVII, mas posteriormente foi completamente demolido com o terremoto que abalou a cidade no final do século XVIII e, infelizmente, não mais reconstruído (Centro de Estudos de Teatro, 2013).

Esta tipologia de equipamento teatral tinha por natureza ser adaptado nos pátios centrais de prédios ou no intervalo entre estas edificações e não apresentavam um único modelo, ainda que possuíssem características comuns. É o caso do espaço central do Pátio das Arcas de Lisboa. A reconstituição virtual deste teatro de tipologia *corrales* realizada pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (2013), com base em documentos históricos, assegura que ele era totalmente coberto, eliminando assim a interação vertical com o exterior.

Neste sentido, se faz importante destacar também o papel do teatro de tipologia circo, na relação entre os ambientes interno e externo. Este tipo de teatro possui uma diversidade de números ou apresentações criadas por diretores e artistas circenses detentores das mais diversas habilidades expressivas. Saxon (1998) assegura que não existe um tipo de circo que possa qualificar-se de “puro”, já que desde o começo de Philip Astley em Londres e de Antonio Franconi em Paris, o teatro de tipologia circo tem consistido tradicionalmente em um amálgama de atrações heterogêneas: acrobacias e equilíbrio que datam da Antiguidade; acrobacias equestres, já realizadas em campo aberto pelos mestres de equitação de século XVIII; assim como palhaços, cujas origens mais próximas se localizam na *Commedia dell' arte*; além de pantomimas e, inclusive, espetáculos teatrais, nos quais muitas vezes participavam animais apresentados em grandiosos cenários.

Na sua forma mais comum, o circo de lona é fechado nas duas direções: na vertical pela lona, elemento formal mais emblemático deste tipo de teatro, e na horizontal pelas paredes de lona, tapumes de madeira, grades e tudo que possa vedar a conexão com o exterior.

Mas como o circo se revela uma “amálgama de heterogeneidades”, como afiança Saxon (1998), acreditamos ser válido destacar o trabalho dos Palhaços Trovadores, uma trupe circense de Belém do Pará, no Brasil, que se concentra na criação de espetáculos teatrais focados na estética da arte da palhaçaria, apresentados tanto em ambientes abertos quanto fechados. Quando em ambientes abertos, essa trupe convoca o público para perto de si, e juntos inscrevem no espaço um ambiente oportuno para a livre interação com o entorno em várias direções.

Por outro lado, é visível a utilização tipologias de teatro que foram escolhidas para não comunicarem com o ambiente externo no decorrer da encenação. No caso do teatro de tipologia *à italiana*, Surgers (2009) assegura que a partir do século XVII, a representação tem lugar, a maior parte do tempo, em um edifício específico, um teatro fechado e coberto. As nossas observações, resultantes de vivências neste tipo de ambiente cênico, revelam que antes mesmo do início do espetáculo, o seu espaço físico - que geralmente tem tratamento acústico - é totalmente fechado para fora, a fim de eliminar ruído ou espectro de luz e garantir um ambiente sem qualquer interferência externa durante o desenvolvimento do espetáculo.

Da mesma forma, as observações como fruto de vivências no Teatro Experimental Waldemar Henrique nos levam a afirmar que o espaço físico onde ele é instalado é totalmente fechado para o ambiente externo antes do início dos espetáculos, a fim de garantir um ambiente silencioso e escuro e que não venham interferir na narrativa sonora e luminosa do espetáculo. A preocupação com este aspecto consta, inclusive, em seu projeto cenotécnico, o qual contempla a confecção de cortinas para as paredes laterais que, “(...) aplicadas em setores de mais ou menos 6 metros de comprimento a cortina abre, fecha e enrola (...) evita a entrada de luz mesmo quando ligeiramente aberta (...)” (Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, 1978, p. 9), como forma de assegurar maior precisão no isolamento da luz externa.

No que se refere ao *Teatro Cacuri*, a textura das paredes criadas a partir da textura da folha de *parí* poderá proporcionar canal de interação entre os ambientes externo e interno também no sentido horizontal, pois a composição das paredes deste artefato cênico, inspirada na arte da cestaria amazônica, é formada por talas (ou tabuinhas, como se refere Veríssimo, 1895; 1970), dispostas lado a lado, com intervalos livres entre uma e outra, o que vem a permitir a interação visual e sonora entre os ambientes.

Esta particularidade revela que, apesar do *Teatro Cacuri* se mostrar como a forma emergente (Williams, 1979) de uma cultura material que se encontra pressionada pelas propostas de vida e morte demandadas por culturas dominantes sobre a Amazônia, ele resiste ao trazer consigo para o tempo atual os valores simbólicos associados a sua potencialidade cênica. Considerando que sua finalidade, em seu ambiente natural, é encurralar as suas a fauna aquática que transitam pelas correntes de maré, na sua forma emergente, o *Teatro Cacuri* deverá também prender simbolicamente todos dentro dele, de onde será possível estabelecer conexões entre o dentro e o fora pela textura das suas paredes de folha de *parí* (figura 57).

Ainda assim, este aprisionamento da comunidade teatral, enquanto valor simbólico, deverá se dar no *Teatro Cacuri* somente com o início do espetáculo e o total fechamento dos *parís* que dão corpo às suas paredes, mas permitirá que os “encurralados” não percam a referência do ambiente externo, devido as conexões horizontal e vertical. E aos não agraciados com a acomodação no interior do teatro, as paredes brechadas das folhas de *parí* lhes possibilitará que participem do espetáculo pelos intervalos entre talas.

Mas se o público for excessivamente maior do que se possa suportar internamente, a fim de garantir que não fiquem sem assistir ao espetáculo e tenham melhor contemplação de fora para dentro, as talas que formam as paredes dos *parís* do teatro são pensadas para serem retiradas de forma prática, melhorando, com isso, a visualização externa, a acomodação mais confortável e a ampla interação interna/externa do público.

Com isso, acreditamos predispor melhor o espaço cênico para a interação total entre ambientes nas múltiplas direções. Nessa perspectiva, Bablet et Jacquot (1961) entendem que o lugar teatral é aquele onde se cria uma comunidade. No momento da representação se estabelece uma relação entre dois mundos; o lugar teatral é, portanto, um espaço de reunião, de encontro da coletividade e de interação.

O encurralamento que faz a arte de pesca *cacuri* na fauna aquática é transportado para o projeto do *Teatro Cacuri* e assimilado como um recurso simbólico e, do mesmo modo, como um meio de fomentar a interação de todos com todos os encurralados, em todas as direções, no ambiente interno e externo, por acreditar que temos a possibilidade de melhorar nosso senso crítico e de ser melhores para nós, para nossa comunidade e para o mundo a partir do contato e da interação com outros modos de vida e, portanto, com a interação com outros saberes.

2.7 REPETIÇÃO E DIFERENÇA

A tese do filósofo francês Deleuze (2000) intitulada *Diferença e Repetição* trata da repetição de ideias e ações humanas na criação e recriação de outras ideias e coisas do mundo material, imaterial, de poder e de afeto⁴⁷. O autor defende que a repetição não deve ser o retorno da mesma coisa, mas um retorno apresentado com maior intensidade que aquele disparado pelo seu ponto de partida, pois o repetir a que se refere o autor não significa fazer o mesmo, visto que para ele “(...) repetir não é generalidade. De várias maneiras deve a repetição ser distinguida da generalidade. Toda fórmula que implique sua confusão é deplorável (...). Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente (...)” (p. 2000, p. 41).

Neste sentido, repetição significa trazer para o presente uma ideia, e a partir dela experimentar algo que ainda não teria sido feito, algo original, não seguindo o mesmo procedimento, mas repetindo a ideia na diferença. Para isto se faz necessário retornar às ideias com mais energia, com mais força poética, com maior força expressiva, com mais potência, com mais intensidade. Assim, compreendemos que o retorno de que fala o filósofo francês deve agregar valores a cada repetição não para reproduzir o mesmo, mas potencializá-la para a produção da singularidade, para fazer surgir o diferente, visto que, no seu entendimento, “(...) a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível (...)” (Deleuze, 2000, p. 41-42), portanto, a singularidade como repetição do novo.

Deleuze (2000) assegura que é repetindo com intensidade e acrescentando potência a cada repetição que pode surgir o que chama de “linha de fuga”, o novo, o diferente. Repetir em fluxo contínuo de agregação de valores a cada nova repetição, devendo repetir muitas vezes, mesmo que seja necessário “(...) elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência (...)” (p. 42). Ou seja, repetir na diferença é reexperimentar ideias com maior intensidade possível, pois só a repetição potencial pode promover a diferença e dar origem ao novo, ao singular.

Convocamos a *Diferença e Repetição* deleuzeana para refletir sobre os teatros de princípio esférico (Souriau, 1964), uma vez que o espaço cênico do projeto *Teatro Cacuri* possui forma circular e se inscreve em tal princípio.

⁴⁷ Poder e afeto correspondem as duas novas categorias de patrimônio apresentadas por Pacheco (2017) no trabalho *O poder da memória em afetos do patrimônio: O santo e a negra entre a cabanagem e a atualidade*.

No que se refere ao espaço cênico circular, Fohr e Freixe (2015) asseguram que ele:

“(...) é a manifestação de outros aspectos que aqueles puramente cenográficos. Ele reativa o olhar, a escuta e questiona o teatro na sua função primeira de participação para um evento comum. Como é pensada essa participação, sobre que modelos, tal é o desafio essencial da relação cênica. Relação participativa ou distanciada, englobante ou clivada? O círculo é o espaço da comunhão, onde se faz um corpo conjunto, em uma troca que visa a percepção renovada do mundo (...)” (Fohr & Freixe, 2015, p. 13-14).

A circularidade dá vida a um tipo de espacialidade cênica que ao longo da história foi largamente empregada, e de diversas maneiras, para acolher representações espetaculares de diversas culturas. As comunidades e populações primitivas tradicionais, relegadas hoje para as periferias do globo⁴⁸, especialmente as ainda existentes nos países identificados como periféricos, por concepções de mundo que se acham centristas em relação às demais. Desde longas eras, como revelado pela Antropologia e em muitos outros campos do conhecimento, esses grupos já se organizavam/se organizam em círculos para a realização de rituais religiosos, de iniciação, passagem, festas, entre outros tipos de encontros comunitários que são dinamizados por meio de formas particulares de espetacularidades, visto que “(...) o teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. (...) o raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos (...)” (Berthold, 2010, p. 1).

Com o caminhar da história, tanto o círculo quanto o semicírculo são retomados inúmeras vezes e em diversas culturas como forma de organização do espaço cênico. Para visualizar esta retomada, se faz necessário revisitar algumas dessas reelaborações de espaços cênicos circulares; não com a finalidade de descrever uma história cronológica de seu uso e

⁴⁸ Quem e com que critérios pode estabelecer que uma esfera, mesmo abaulada nos polos como é o planeta terra, pode ter região central ou periférica? A concepção dos mapas mundiais não seriam uma forma de exercício do poder e como tal, um instrumento de inclusão/exclusão de elevação/depreciação de populações?

reuso pelas culturas ao longo do tempo, mas como ilustração da repetição da circularidade pelos idealizadores e construtores de teatros.

Essa retomada da circularidade pode ser identificada nas populações tradicionais do passado e de hoje, quando, nos rituais, elas se dispunham no espaço em forma de círculos ou semicírculos, inscrevendo no chão tais formas enquanto apresentam e contemplam os acontecimentos cênicos, como pode ser identificado na figura 25. Apesar desta trazer o registro de uma encenação realizada em uma comunidade tradicional ao ar livre, no século XIX, é sabido que a prática da organização circular se dá desde os primórdios da nossa espécie. Na imagem a seguir, como se pode perceber, a relação entre área de ação cênica e público evidencia um agrupamento que inscreve no solo a forma circular.



Figura 25: *Taziyé*⁴⁹ ao ar livre, encenada por devixes errantes, século XIX.

Fonte: Berthold, 2010, p. 22.

Muito antes do registro da circularidade inscrito na organização das pessoas para o *Taziyé* (figura 25), por volta de 330 a. C., na antiga Grécia, se dá a construção do Teatro de Epidauro (Moussinac, 1957). Nele é possível perceber que o círculo reaparece como forma geratriz do espaço cênico, não mais enquanto fruto da organização efêmera de pessoas que

⁴⁹ *Taziyé* corresponde a um tipo de “(...) representação própria da antiga Pérsia, similar aos mistérios medievais europeus (...)” (Gomes Garcia, 1997, citado em Esteban, 2009, p. 1722).

inscrevem um círculo no solo para uma apresentação, como teria ocorrido com as comunidades e povos tradicionais que o antecederam. O círculo reaparece como ideia assimilada e reinterpretada por Policleto⁵⁰, e representada em forma de construção rígida na encosta de uma colina, dando origem a um teatro semicircular, como se pode identificar nas figuras 26 e 27.



Figura 26: Vista do Teatro de Epidauro nos anos 50 do século XX.
Fonte: Moussinac, 1957, p. 39.

A cultura romana da Antiguidade, por sua vez, reinterpretou a forma circular em vários exemplares de espaços cênicos, resultando em teatros com o riscado semicircular e circular. “(...) O teatro romano trouxe sobretudo enriquecimentos decorativos espetaculares e de carácter grandioso, com arcadas, escadarias, vomitórios: uma arquitetura própria para impressionar o espírito dos espectadores impondo-lhes o seu luxo e o seu peso (...)” (Moussinac, 1957, p. 82-83).

⁵⁰ Arquiteto e escultor, responsável pela construção do Teatro da cidade de Epidauro, na antiga Grécia (Moussinac, 1957).

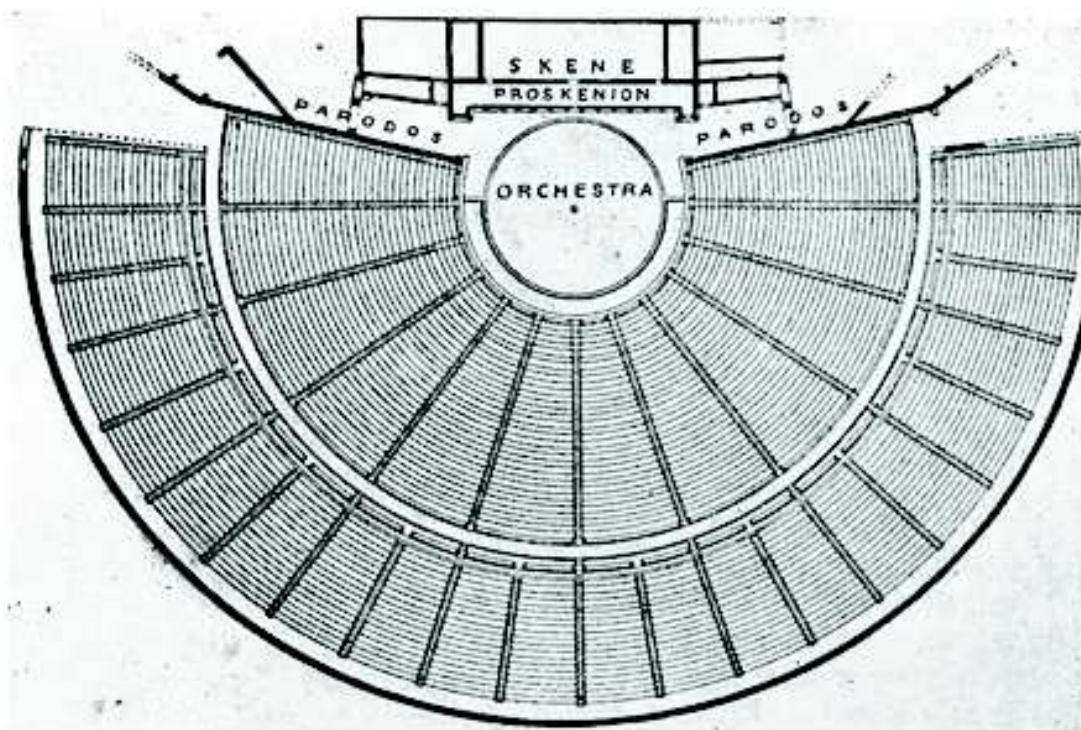


Figura 27: Planta baixa do Teatro Epidauro.
Fonte: Moussinac, 1957, p. 39.

Nas figuras a seguir, apresentamos duas imagens de teatros circulares concebidos pela cultura romana da Antiguidade, que repetem o uso da forma circular na composição do espaço cênico: o teatro romano da antiga colônia de Orange, erguido no século I e o Coliseu, erguido por volta do ano 80 em Roma.

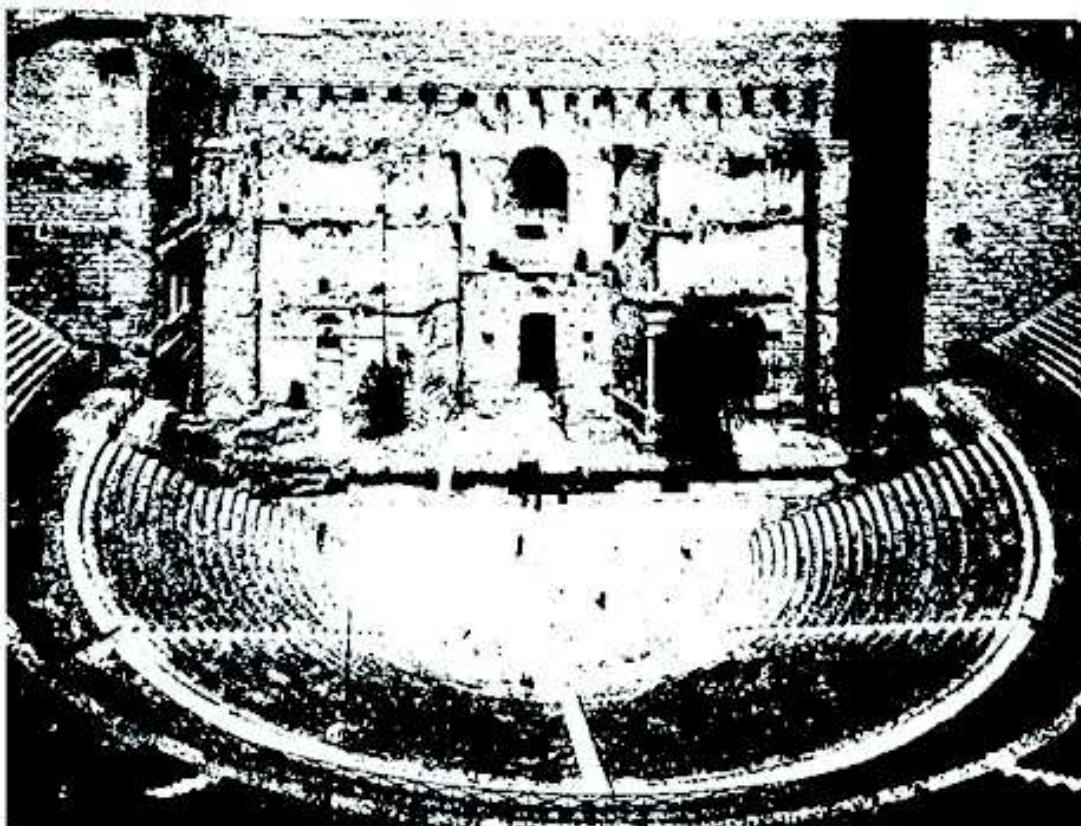


Figura 28: Teatro Romano de Orange.
Fonte: Moussinac, 1957, p. 67.

Segundo Moussinac (1957), ao contrário dos teatros gregos, os teatros romanos foram construídos em terreno plano e distante de colinas. Dispunham de galerias, além de serem fechados e protegidos das intempéries pelo velarium, e constituíam uma paisagem autônoma, pois eram erguidos distantes das demais construções das cidades.



Figura 29: Vista interna do Anfiteatro Flaviano - Coliseu, Roma, Itália, com ênfase à estrutura de sustentação do piso da área de ação cênica circular e ovalada.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

Esta última característica do teatro romano apresentada por Moussinac (1957) se confronta com o dado apresentado por Berthold (2010) quando informa que o “(...) teatro romano edificado nas rochas de Petra, a antiga capital dos Nabateus, no século II d.C. (...) [se trata de um teatro circular com] fileiras de assentos, talhadas no penhasco (...)” (p. 153). De todo modo, esse desencontro de opinião dos autores não é o foco de nossa investigação no atual momento, uma vez que nosso olhar está direcionado para a repetição da circularidade como forma geratriz do espaço cênico.

É importante destacar que a cultura romana da antiguidade que alcançou a Península Ibérica, nela edificou dois teatros de traçados romanos, por volta do século I: um na antiga Bracara Augusta, atual cidade de Braga (Martins, Ribeiro & Magalhães, 2006) e o outro na antiga cidade de Olisipo, onde hoje encontra-se a cidade de Lisboa (Fernandes, 2007). Em incursões realizadas a campo em ambos, constatamos que na atualidade o teatro romano de Braga encontra-se em processo de escavação arqueológica e sem acesso ao público; e o teatro romano de Lisboa possui parte das ruínas liberadas para a visitação e para a realização de espetáculos, além de abrigar o Museu do Teatro Romano de Portugal. As imagens de

reconstituição do teatro romano de Lisboa apresentadas por Fernandes (2007); as imagens disponíveis a visualização no referido museu e; o riscado do teatro observado *in loco* nas ruínas demonstram que a circularidade se repete no desenho do teatro romano erguido em Lisboa.

No que diz respeito aos teatros circulares erguidos na cidade de Roma, Berthold (2010) informa que lá teria sido erigido por volta de 52 a.C., um teatro antecessor ao Coliseu, correspondente a um anfiteatro em madeira que se transformava em dois teatros semicirculares, “(...) pela manhã, era apresentada uma peça diferente em cada palco; à tarde, os dois teatros eram virados para que, juntos, formassem um anfiteatro. (...) O milagre técnico, segundo se conta, era realizado sem que os espectadores dos dois auditórios precisassem deixar seus lugares (...)” (p. 157). Como se pode perceber na descrição, trata-se de um exemplo fantástico de performatividade do espaço cênico, dito de outro modo, de um espaço cênico performativo.

Autores que se dedicam a refletir sobre as diferenças entre as tipologias e as especificidades técnicas dos teatros ao longo da história costumam se referir a estes aspectos pelo termo de “evolução” do palco cênico. Ponto de vista com o qual não concordamos, pois em nossa opinião cada tecnologia cênica se mostra como o recurso necessário para dar conta do modo de vida e do jogo cênico de cada lugar, no seu tempo histórico; as diferenças entre os equipamentos estão assentadas na forma de retornar, reinterpretar, ressignificar e reutilizar o espaço para cena e os seus atributos. Portanto, todos os espaços cênicos são produção e resultado do seu tempo.

A circularidade, que não esteve totalmente ausente na Idade Média como forma geratriz, reaparece novamente com força na elaboração do edifício teatral do renascimento inglês, o teatro de tipologia elisabetana. Segundo Sengers (2009), a expressão teatro elisabetano designa uma forma de teatro público, próprio da Inglaterra do final do século XVI e início do século XVII, que associa a forma de escritura do texto teatral à arquitetura cênica e ao tipo de jogo cênico.

Nas imagens a seguir apresentamos um exemplar de um teatro de tipologia elisabetano reconstruído, o Globe Theater. Segundo Shuter e Shuter (2014), o projeto de reconstrução foi elaborado com a máxima aproximação possível do teatro original, tendo sido concluído em fins dos anos 90 do século XX e rebatizado com o nome de Shakespeare’s Globe.



Figura 30: Face externa do atual *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

Segundo Surgers (2009), o “O” em madeira foi a expressão utilizada por Shakespeare na peça *Henry V* para se referir à circularidade da área interna do teatro de tipologia elisabetana e a sua origem seria complexa. Em muitas civilizações a simbologia do círculo remete à ideia de imanência, de perfeição, de eternidade. A forma circular remete também a outra lembrança distante, a imagem do mundo, por correspondência entre microcosmo e macrocosmo.

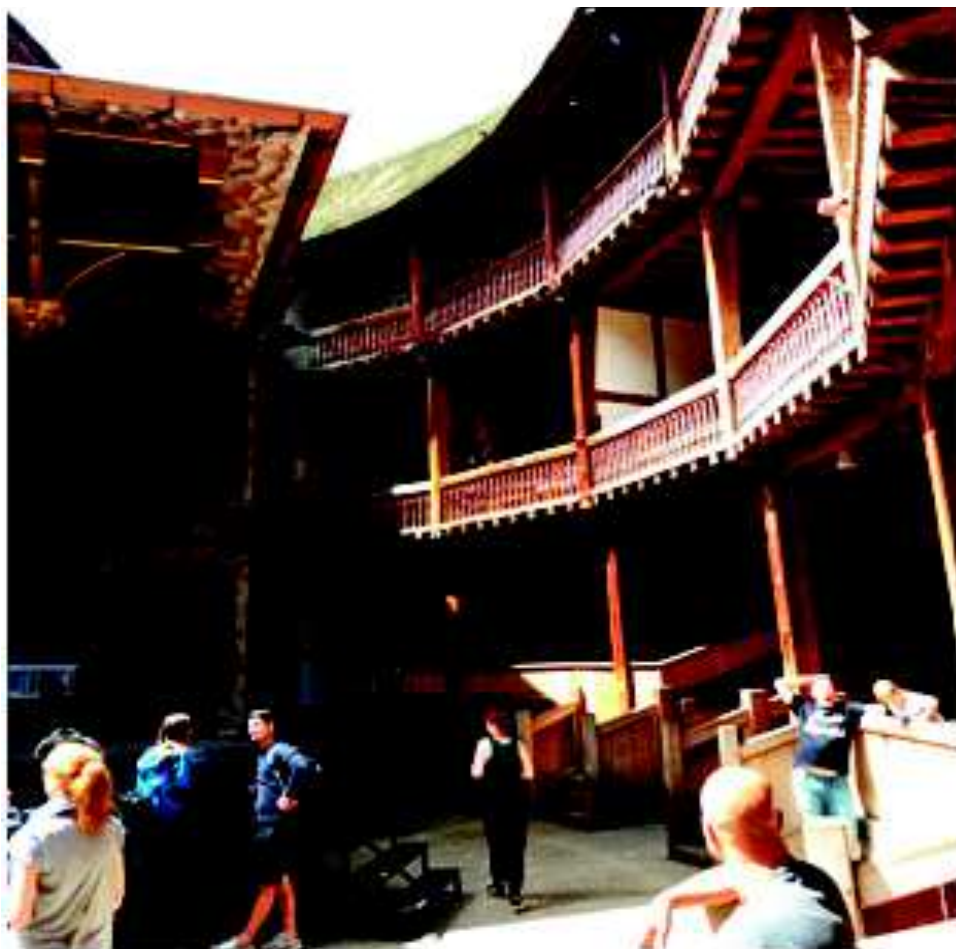


Figura 31: Vista de segmento da área central com o céu ao fundo. *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

De todo o modo, as trupes teatrais do renascimento inglês, ao instituir a circularidade como forma geratriz do espaço cênico, recriam o uso desta forma e dão vida a um teatro singular, com dupla funcionalidade no universo da cena, por acumular a função de arquitetura e cenografia ao mesmo tempo (Surgers, 2009), como se pode visualizar nas imagens a seguir, que mostra detalhes do palco elaborado em madeira e revestido com pintura cenográfica e decorativa.



Figura 32: Fundo do palco do *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.



Figura 33: Teto do palco do *Shakespeare's Globe Theater*, Londres, no Reino Unido.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2016.

Ao transitar pela história do teatro ocidental é possível perceber que a ideia de espaço cênico circular não deixou de se fazer presente em tempos e espaços distintos; ele foi retomado, repensado, reinterpretado e reelaborado para atender às demandas de cada contexto cultural, aspecto no qual o circo se mostra um propagador de longa data.

Ainda assim, Pereira (1989) indaga se a etimologia da palavra circo estaria mesmo assentada na expressão circular, em alusão à forma do Coliseu romano e à prática de espetacularidades, envolvendo animais, que lá aconteciam, ou se a ideia de circularidade do circo teria origens no nome da feiticeira arteira e domadora de feras, Circe, personagem criada pelo poeta Homero na Antiguidade grega, a qual teria transformado em porcos os companheiros de Ulisses, no poema Odisseia.

De todo o modo, o circo é um exemplar evidente de teatro de entretenimento, circular e itinerante, que ao atravessar o tempo e o espaço vem sendo reelaborado, como revelaram as incursões a campo que realizamos no Circo Las Vegas (circular, montado sob lona), Cirque du Soleil (visto em espaço circular fixo, mas que se apresenta também sob lona circular itinerante) e no Teatro Circo Price (que na atualidade possui sala de espetáculos circular e fixa).

Toulouse-Carasso (2011) informa que a circularidade é retomada novamente com força como forma geratriz do espaço cênico pelos encenadores e construtores de teatros em fins do século XIX, além dos espetáculos teatrais realizados em circos e, no século XX, com a construção de teatros fixos e salas de espetáculos circulares, erguidos no continente Americano do Norte e no Europeu.

Dentre esses espaços cênicos, consideramos válido destacar exemplos que repetem a circularidade como forma geratriz: o primeiro *Théâtre en Rond* de Paris, as salas circulares de espetáculos idealizadas por Jacques Polieri e o projeto do Teatro Total, de autoria de Walter Gropius. Tomamos a liberdade de acrescentar a este movimento de retorno à circularidade refletido por Toulouse-Carasso (2011), o Teatro Circo Price, de Madrid, cuja primeira versão foi construída em madeira em fins do século XIX e resiste como teatro circular fixo na sua versão atual em alvenaria (Teatro Circo Price, s/d).

Segundo Mervant-Roux (2015), o *Théâtre en Rond* de Paris foi erguido em 1954 e demolido em 1984. Ele foi idealizado pelo encenador André Villiers, grande amante da cena central executada nos teatros circulares, que tinha o “(...) sonho de um teatro popular e participativo, dinamizado pela interação permanente dos atores com os espectadores (...)”

(p. 31), e que via na forma deste teatro um dispositivo igualitário, uma vez que possuía um espaço central circular voltado para o desenvolvimento do jogo cênico, o qual era envolvido pelo público. Na figura 34 é possível visualizar a primeira construção do teatro. O segundo *Théâtre en Rond*, mais amplo e erguido após a demolição do pioneiro, seguiu as mesmas diretrizes e o mesmo desenho – um riscado circular.

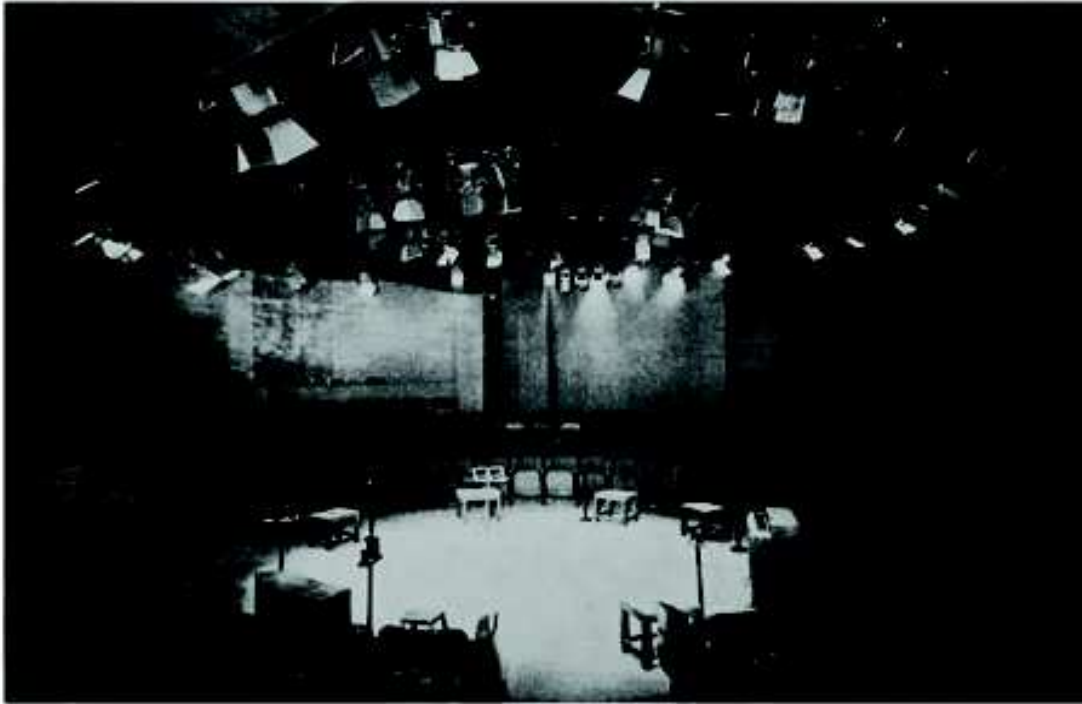


Figura 34: Sala de espetáculos do primeiro *Théâtre en Rond* de Paris, França.
Fonte: Villiers, 1954, citado em Mervant-Roux, 2015, p. 30.

A ideia de espaço cênico circular é retomada pelo encenador e cenógrafo Jacques Polieri, que, por volta da segunda metade do século XX, criou teatros/salas de espetáculos circulares móveis. A mobilidade aqui não é sinônimo de itinerância do espaço cênico, pois as salas são fixas, mas de uma certa performatividade do próprio espaço, onde a plataforma/palco destinada ao desenvolvimento das cenas realizava, no decorrer da apresentação, movimentos giratórios no entorno dos espectadores, acomodados numa plateia central fixa. Na figura 35 é possível visualizar a sala de espetáculos concebida para a Casa de Cultura de Grenoble, na França.



Figura 35: Sala móvel para cenas circundantes do *Théâtre Mobile Circulaire*. Casa da Cultura de *Grenoble*, na França, construída por Jacques Polieri em 1968.
 Fonte: Guibert, 2002, p. 63.

A relação palco/plateia deste espaço foi concebida na disposição anelar ou circundante, tipo de organização do espaço cênico na qual o público se encontra cercado pelo espetáculo. Segundo Guibert (2002), Polieri acreditava que no teatro móvel circular, com a cena contornando completamente os espectadores, cada pessoa poderia apreender uma imagem diferente e, no entanto, todos teriam a capacidade de assimilar o espetáculo de um modo global.

A circularidade como forma de espaço cênico é novamente retomada na Alemanha do início do século XX pelo professor da escola de design Bauhaus, o arquiteto Walter Gropius, que criou o projeto do teatro total. Tal projeto revela uma sala de espetáculos ovalada com dois palcos: um fixo e semicircular localizado no fundo da sala, e um outro, circular móvel, que surge de baixo da plateia central, praticamente cercado pelo público e que teria a capacidade de se mover pelo espaço.

Segundo Gropius (2006), o teatro total corresponde a um “teatro-instrumento” que do ponto de vista técnico foi pensado para realizar mudanças na relação espacial entre o palco e o público na presença do espectador. Infelizmente esse teatro nunca foi erguido para que pudesse disparar a imaginação dos criadores e para que hoje tivéssemos pareceres sobre a

sua funcionalidade. Assim, relacionando os feitos espetaculares de Polieri e Gropius, arriscamos afirmar que Polieri girou por fora, enquanto que Gropius tentou apenas girar por dentro, mas as circunstâncias não o permitiram. Gómez (2009) informa que por volta de 1927 o projeto do teatro total estava avançado e já se havia encontrado um lugar para sua construção, em Berlim. Entretanto, a discordância entre o arquiteto e o diretor teatral que o acompanhava na empreitada teria sido o motivo do encerramento do trabalho.

Por outro lado, sabe-se que neste período, nesta mesma sociedade, crescia o pensamento nazifacista, e a escola Bauhaus, considerada antipatriota, ia de encontro aos ideais da nova mentalidade, fator que teria sido a razão da sua total desarticulação e posterior fechamento. Com isso, sabe-se que o inovador arquiteto emigrou e o teatro total, de fato, acabou ficando no papel.

No que diz respeito ao teatro total, a maquete virtual do projeto de Gropius, executada por Nuñez (2004), mostra na sua animação em 3D⁵¹ um edifício teatral fixo, que comporta um equipamento interno móvel, onde a relação palco/plateia muda de arena circular, quando o público envolve totalmente o lugar da cena, para a relação arena defasada, quando a área cênica circular é deslocada do centro para a periferia do círculo maior que é a sala de espetáculos, e se encaixa no palco semicircular fixo do fundo da sala. Esta mobilidade idealizada por Gropius cria, além da arena central, mais duas possibilidades de palco, um em arena defasada, que acreditamos poderia ser conseguida isolando o palco fixo semicircular de fundo; e um palco de fundo com o proscênio avançado. A figura 36 traz três imagens em planta baixa que representam a sala de espetáculos do teatro total em três estágios distintos.

⁵¹ 3D é forma abreviada da expressão tridimensional, comumente utilizada nas artes gráficas para indicar que uma obra ou objeto está representado nas suas três dimensões: altura, largura e profundidade.

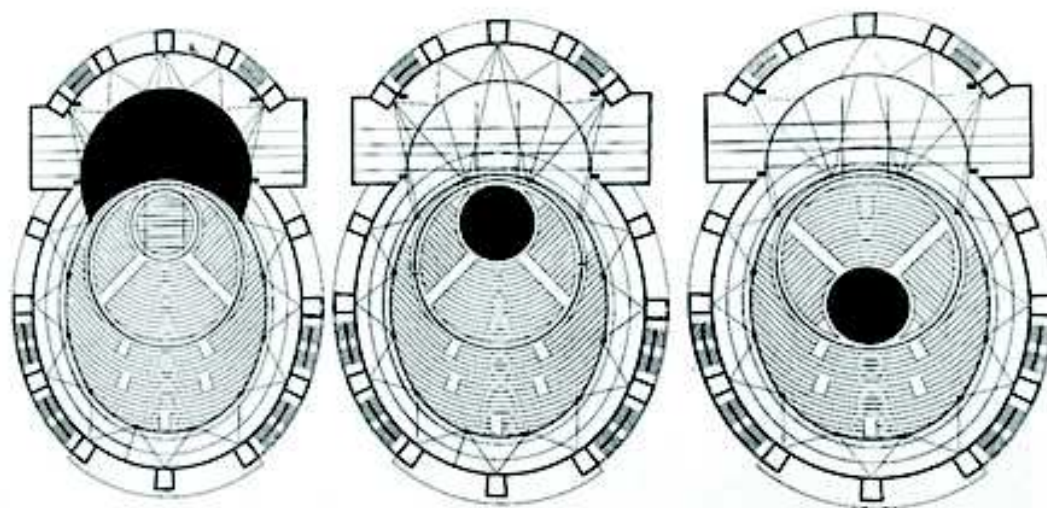


Figura 36: Planta baixa representando três etapas do movimento do palco e da sala de espetáculos do projeto do Teatro Total, de autoria de Walter Gropius.

Fonte: Imagem: Gómez, 2009, p. 122.

O primeiro desenho da esquerda da imagem destaca o palco fixo de fundo representado por uma forma ovalada negra. O desenho do meio mostra o palco móvel representado pelo círculo negro, na relação arena defasada, mas que, acreditamos, poderia também compor com o palco de fundo e se transformar em um palco único com o proscênio alongado, como o palco do teatro de tipologia elisabetana, que avança por entre o público. O desenho da direita mostra o palco representado pelo círculo negro na relação arena circular e está posicionado justamente no local de onde ele emerge na maquete virtual de Nuñez (2004).

Na maquete virtual de Nuñez (2004), a plateia central, indicada na planta baixa pelo círculo menor, preenchido com traços, oscila 180 graus no sentido horário e anti-horário, a fim de dar espaço para o palco móvel, representado pelo círculo negro, emergir de debaixo do piso, mudar de lugar e possibilitar a alteração da relação palco/plateia. As vísceras móveis do teatro total de Gropius revelam um tipo de movimento do equipamento teatral que podemos chamar de performatividade do espaço cênico.

No que diz respeito à circularidade como forma geratriz de espaços cênicos, ela reaparece novamente na elaboração do Teatro Circo Price de Madrid-Espanha. Segundo o site do Teatro Circo Price (s/d), a sua primeira versão foi construída pelo arquiteto Pedro Vidal em madeira, por volta da metade do século XIX e tinha uma pista circular central.

Bachman (2015) assegura que este teatro é um dos mais emblemáticos circos estáveis recentes erguidos no continente europeu. Os circos fixos, informa o autor, começaram a ser

levantados no início do século XIX, ainda em madeira, mas em decorrência dos incêndios, alguns deles foram reconstruídos em alvenaria, como é o caso do Price. A figura 37 mostra a atual sala de espetáculos deste teatro a partir de uma vista superior.



Figura 37: Vista superior do interior da sala de espetáculos do Teatro Circo Price, organizado na composição arena $\frac{3}{4}$ de círculo. Madrid, Espanha.

Fonte: Bachman, 2015, p. 129.

A experiência vivenciada no Teatro Circo Price, na qualidade de público, como forma de pesquisa de campo, consistiu em assistir a um espetáculo circense e observar a composição do espaço e o uso dos seus equipamentos cenotécnicos. Foi possível constatar que o atual prédio, reelaborado em alvenaria, possui sala de espetáculos concebida na forma circular que porta um urdimento exposto, fixado no teto, também em forma circular, disposto a receber elementos cênicos, cenários e refletores.

Na oportunidade, percebeu-se que a relação palco/plateia estava organizada na disposição arena $\frac{3}{4}$ de círculo, sendo $\frac{1}{4}$ do círculo e a área central destinada para o desenvolvimento do espetáculo, tal como representada na figura 37. Porém, imagens de outras montagens postadas no site do teatro (www.teatrocircoprice.es) mostram a sala de espetáculos organizada na relação semicircular e circular. Isto revela que este equipamento

teatral possui mobilidade interna na relação palco/plateia, caracterizando-o também como um espaço cênico multiuso.

Transplantando o conceito deleuziano de “diferença e repetição” para nosso campo de investigação, mais especificamente para a concepção do *Teatro Cacuri*, podemos perceber que este projeto de dispositivo cênico ora aproxima-se e ora se mostra bastante diferente das espacialidades dramáticas já criadas pelas culturas ocidentais. Mas, de todo modo, repete a circularidade primitiva em uma proposta de teatro da floresta, circularidade esta, como se pode constatar, que já foi largamente experimentada na composição do espaço cênico ao longo da história humana.

As aproximações realizadas entre nossa proposta de dispositivo cênico e os experimentados em culturas de tempos e espaços distintos não têm como objetivo realizar a repetição do mesmo, mas revelar as formas encontradas de dar sentido e função ao lugar teatral no qual trabalhamos, subsidiado pelo desejo de que ele venha ser erguido e atuar no contexto das adjacências amazônicas. As diferenças, devemos registrar, são resultados de intensas experimentações, observações e estudos em distintos campos do saber-dizer-fazer, como forma de agregar potência à ideia de circularidade que retomamos, articulando o “roubo e dom”, de que fala Deleuze (2000), como suportes criativos para, assim, tentarmos fazer surgir um equipamento teatral singular e comprometido com as espetacularidades do povo da floresta, sejam elas de origem rural ou urbana⁵².

No que diz respeito especificamente à forma do *Teatro Cacuri*, ela é concebida a partir da associação da forma geratriz da arte de pesca cacuri com antigas espacialidades dramáticas. Como se pode perceber na figura 38, que representa nosso dispositivo cênico sob uma visão aérea, ele possui uma forma circular, tal como experimentado na composição de espacialidades dramáticas já criadas, do mesmo modo, como a arte de pesca *cacuri*, mas que apresenta um diferencial, pois traz em seu desenho arquitetural uma linha reta que sai da margem do círculo e se propaga no espaço externo. Justamente, a *espia* do curral *cacuri*. Além de já representar diferença no desenho nesta proposta de teatro circular, a *espia* possui função cênica/performativa, pois em suas partes estão projetadas uma das traquitanas cênicas elaboradas nesta investigação, o *Parí* Articulável.

⁵² A Amazônia é compreendida pelo autor desta tese como uma floresta de dimensão rural e urbana e como tal possui variados ecossistemas naturais, como também Estados e municípios, distribuídos por nove nações da América do Sul: Brasil, Venezuela, Peru, Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Guiana Francesa e Suriname, a denominada Pan Amazônia.

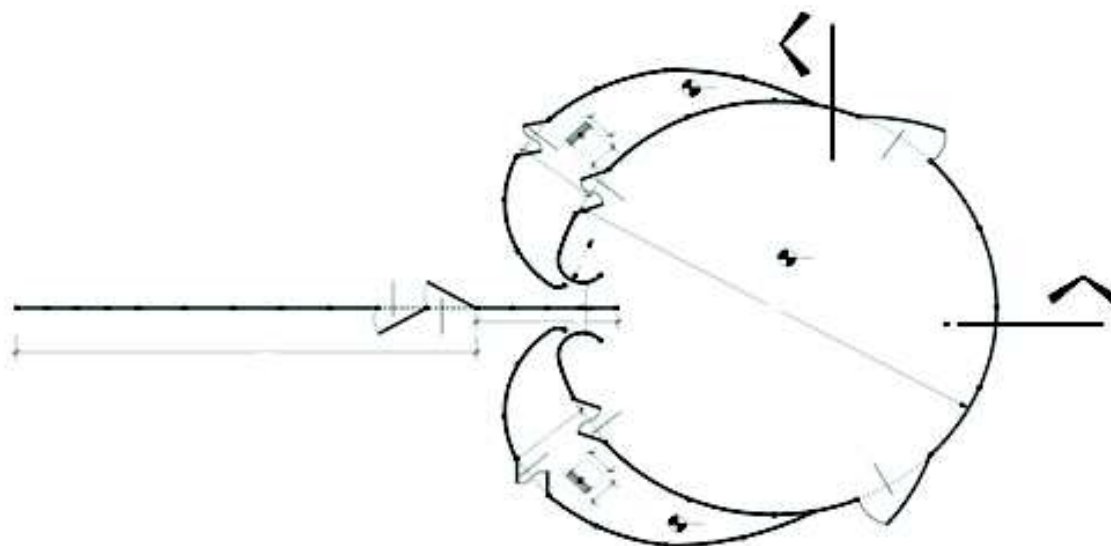


Figura 38: Projeto *Teatro Cacuri*, planta baixa do pavimento térreo.
Fonte: Lima, Walter, 2012.

Como se pode perceber, esta linha reta não é apenas um elemento estético dentro da composição do *Teatro Cacuri*, a *espia* (também identificada pelos praticantes da pesca de curral da Amazônia brasileira como paredão, manga ou língua) é um elemento do curral *cacuri* que tem a função de interceptação da fauna aquática que transita pelas correntes de maré. É ela, a *espia*, que conduz o pescado para o interior do curral. Infelizmente, essa prática de pesca está em via de desaparecimento na faixa Tocantina da Amazônia brasileira, em decorrência de questões políticas, ambientais e culturais. Portanto, a presença da *espia* no desenho arquitetural do *Teatro Cacuri* tem também valor simbólico de recuperação da história local e como memória do saber-fazer de uma população de base haliêutica, que se encontra cercada por estorvos e está paulatinamente sucumbindo, particularmente pelos adventos da modernidade Eurocentrada e Norte Global, que continuam perpetrando sobre os países periféricos sob disfarces modernos (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007), e “(...) a memória é um bem comum, um dever [...] e uma necessidade jurídica, moral e política (...)” (Sarlo, 2007, p. 47).

Esta mesma reta, a *espia*, vista pelo seu aspecto funcional na composição do *Teatro Cacuri*, depois de erguido, também terá a forma de um paredão, mas com as partes articuladas e deverá sustentar a traquitana que possibilitará aos atuentes contracenar com formas planas verticais, que possam oscilar em torno de um eixo, reproduzindo, assim, a performatividade da porta da arte de pesca *matapi*. Além do que, ela poderá ter outras

possíveis aplicações, como suporte para fixação e apresentação de objetos de expressão das artes visuais.

A localização da traquitana *Parí* Articulável na *espia* do projeto *Teatro Cacuri* pode ser identificada na figura 38 por dois traços executados em posição inclinada no corpo, uma aberta para cima e a outra, para baixo da imagem. Acreditamos que os valores simbólicos e funcionais da *espia* no projeto do *Teatro Cacuri* já representam uma diferença em relação em relação ao demais teatros circulares.

Na projeção do *Teatro Cacuri*, repetimos a circularidade utilizada por diversas culturas na composição do espaço cênico, mas acreditamos que esta repetição não significa o retorno da mesma circularidade, a imitação de algum espaço cênico já inventado. Na sua criação, procuramos dialogar com a cultura da pesca e os saberes construídos por homens e mulheres no dia-a-dia de comunidades haliêuticas, ressignificá-los ao articulá-los com os saberes teatrais, para potencializar nossa ideia de círculo, traduzidos nas potencialidades do espaço cênico e das traquitanas cênicas, para com isso criar um equipamento teatral circular, singular.

2.8 SEGURA NAS MÃOS DE BRECHT E VAI

Esta investigação se desdobra na projeção de um dispositivo cênico circular, instalável a céu aberto, que procura fomentar a formação de “comunidade teatral” (Bablet & Jacquot, 1961) plena. Para tal, planeja colocar todos os componentes da comunidade teatral (atuantes, técnicos atuantes e público, por isso plena) dentro da área de ação cênica, por acreditar que o teatro é um campo do conhecimento artístico que se revela da maior importância para disparar o pensamento e o sentimento de comunidade, como uma forma de se posicionar diante das propostas de segregação, opressão, dominação, discriminação, escravização e intolerância que se encontra em ampla e ostensiva expansão não só no Brasil e na América do Sul, mas um pouco por todo lado. Além do que, “(...) o teatro é, (...), uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido - embora tudo esteja ligado - mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece (...)” (Guénoun, 2003, p. 15).

É no pensar de um teatro democrático, inclusivo, orgânico, performativo e como uma

extensão tecnológica do cenotécnico que também caminha esta investigação. Tal postura corresponde a uma atitude criativa, que assimila a dramaturgia de gestos do cenotécnico na operação do instrumental técnico da cena, como performatividade de todo e qualquer espetáculo que no *Teatro Cacuri* venha acontecer.

Com as traquitanas cênicas postas em cena, o que seria realizado clandestinamente nos bastidores agora é desnudado e fica invariavelmente presente em cena. Além do que, as traquitanas do *Teatro Cacuri*, ao se cravarem na sua área de ação cênica, trazem consigo o cenotécnico, e somado à presença do público, terminam por formar uma comunidade teatral plena.

Colocar as traquitanas para performar na área de ação cênica é, ao mesmo tempo, possibilitar a sua territorialização e dos corpos cenotécnicos neste novo ambiente e revelar os bastidores dos truques cênicos ao público (Haesbaert, 2004; Little, 2002; Deleuze & Guatarri, 1997). Com a ocupação do seu espaço na cena e, especialmente a ideia de revelação do truque cênico, ainda assim, o projeto *Teatro Cacuri* não estará criando uma atitude nova no universo cênico; tão pouco inaugurar atitudes impactantes é a razão de sua existência. O desnudamento dos bastidores da área de ação cênica já foi experimentado anteriormente e compôs a poética⁵³ do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e é por esta razão que pegamos nas suas mãos para seguirmos adiante.

Compreendemos que, para criar uma proposta de dispositivo cênico mais inclusiva, que venha a formar uma comunidade teatral plena entre todos que fazem parte e desejam contemplar o espetáculo representado, em um teatro que possui as vísceras expostas, revisitamos a poética brechtiana pela lente do estudioso Borheim (1992). Ele assegura ter sido a revelação dos bastidores da caixa cênica uma das atitudes utilizadas por Brecht para romper com o ilusionismo cênico, desejando, assim, disparar no espectador o senso crítico em face do acontecimento encenado.

Mergulhamos nas ideias de revelação das vísceras dos teatros realizadas por Brecht, não para também negar o ilusionismo que o dramaturgo alemão combatia, mas para melhor nos apropriarmos dele, trazendo-o para dentro da área de ação cênica; para com ele oportunizar ao público a contemplação do truque cênico e juntos ver também a fonte produtora em ação, ao produzir um truque cênico desclandestinizado. Isso significa assumir

⁵³ Pode ser entendido como a maneira de alguém fazer algo. Neste sentido, “(...) a poética é fruto da ‘reflexão que os poetas e os artistas fazem continuamente sobre suas produções, formulando preceitos, normas ideais’ (...)” (Anceschi, 1982, p. 89 citado em Carchia e D’Angelo, 2009, p. 288).

este “ilusionismo” como um recurso inclusivo, criativo, estético, poético e especialmente político dentro das artes cênicas que nos dispomos a fomentar.

Expor as vísceras do teatro, colocando em cena a performatividade técnica das traquitanas cênicas e a performatividade corporal dos corpos cenotécnicos é também uma forma de experimentar as ideias apresentadas por Deleuze (2000) em sua tese sobre a “diferença e repetição”, na qual assegura que repetir na diferença é repetir novamente ideias, mas não da mesma forma, e sim retomá-las com mais energia e intensidade, com novos usos, novas compreensões e com mais potência associada, para realmente tentar fazer a diferença. Diante das recomendações do filósofo francês, procuramos segurar nas mãos de Brecht, repetir sua atitude de mostrar os bastidores da caixa de cena, mas repetir diferente e com um pouco mais de potência associada e em um dispositivo cênico com formas de disparos diferentes dos experimentados pelo dramaturgo alemão.

Borheim (1992) assegura que o trabalho do dramaturgo Brecht é recheado de inquietações avassaladoras que chegam a influenciar aspectos do fenômeno teatral. Ele rompe com a tradição teatral vigente no Ocidente, e essa ruptura se dá pelo questionamento a tudo em sua prática cotidiana: “(...) a dramaturgia, a poética do espetáculo, o trabalho do ator, e de todos os elementos que compõem a realidade cênica; e sem esquecer a presença dessa realidade histórica e movediça como nenhuma outra – o público (...)” (p. 46).

Nos destaques a seguir podemos identificar passagens descritas por Borheim (1992) sobre a atitude de desnudamento do palco cênico por Brecht, onde encontramos argumentos para nos assegurar que não seria “o retorno do mesmo” (Deleuze, 2000), e por isso estaríamos copiando o trabalho de Brecht:

“(...) mais do que mudar as próprias estruturas arquitetônicas, o que Brecht faz é desnudar o ambiente, tirar a decoração supérflua, tornar o espaço mais versátil, flexibilizá-lo ao máximo. Contudo, do ponto de vista estrito da arquitetura, nada se modifica; a possibilidade de transformação do espaço cênico pertence até mesmo ao teatro burguês tradicional (...)” (Borheim, 1992, p. 297).

“(...) no primeiro ‘diálogo’ de Brecht com a arquitetura teatral, na fase do teatro didático, ele termina voltando precisamente para a arquitetura teatral inventada pelos italianos renascentistas: sai de cogitação, sem dúvida, a cenografia dos italianos, mas subsiste inteira essa coisinha aparentemente tão inofensiva que é o palco italiano (...) o que de fato se verifica é a exploração do espaço cênico num sentido novo, e o novo no caso quer dizer: a transmutação da estabilidade para o movimento, ouvidas nisso as metamorfoses que ocorrem no próprio mundo atual (...)” (Borheim, 1992, p. 296).

Como se pode perceber, Brecht “escarafunchou” o que pôde da arquitetura cênica tradicional presente em seu tempo, a tipologia à *italiana*, e revelou os seus bastidores, porém não mexeu na estrutura e na relação entre o palco e a plateia, ainda que possa ter alterado (ou não) suas funções precípuas e colocado cenas na plateia e público no palco. Ainda assim, Fohr e Freixe (2015) asseguram que Brecht não teria procurado nem tanto dividir quanto unificar os espectadores, ao acomodá-los na divisão imposta pelo dispositivo italiano, para evitar a armadilha da histeria e esta pedir pela sua responsabilidade.

Mas é possível compreender que ele tenha utilizado as próprias ferramentas desse modelo de arquitetura cênica “(...) aparentemente tão inofensiva como é o palco italiano (...)” (Borheim, 1992, p. 296), para combater o ilusionismo alienante que essa tipologia de palco teatral tem o poder de executar com “veemência”, como assegura Roubine (1998).

Em nossa criação de dispositivo cênico, julgamos estar repetindo a atitude de revelação dos bastidores da cena executada por Brecht, mas repetindo de forma diferente, uma vez que sua atitude foi realizada em uma arquitetura cênica hegemônica, hierárquica, que fomenta a segregação social, autoritária e preexistente em seu tempo. Nos convencemos da diferença e intensidade com que repetimos sua ideia de desnudamento das vísceras do palco na projeção do *Teatro Cacuri*, uma vez que nosso dispositivo cênico já está sendo projetado dentro de valores democráticos aos quais pretende dar visibilidade e o seu maquinário cênico é concebido para ser exposto, ao contrário do maquinário cênico dos teatros tradicionais que nasceram clandestinizados. O que seria bastidor no dispositivo cênico desnudado por Brecht, em nosso dispositivo já nasce exposto e incorporado à cena, e é com ele que pretendemos

disparar os valores que julgamos essenciais para fomentar modos de vida harmônicos e em comunidade.

Por outro lado, se considerarmos que o palco italiano desnudado por Brecht é um instrumento de uso dominante em uma relação de poder, e seus frequentadores seriam os dominados, ainda que os dominados sejam portadores de tensões internas, como as assimetrias de classes, Brecht, ao desnudá-lo, quebra seu poder de iludir. Ele se apropria das ferramentas do dominante e as utiliza de forma muito inteligente contra o próprio dominante. Brecht é fantástico!

Berthold (2010) informa que a partir de estudo realizado pelo dramaturgo alemão sobre a arte chinesa do espetáculo, ele passa a se basear na neutralização completa dos meios tradicionais de expressão teatral e lança mão do efeito de distanciamento, cujo resultado prático é “(...) não permitir que se forme nenhum ‘campo hipnótico’ entre o palco e a plateia (...)” (p. 505). No rompimento com o ilusionismo teatral, a assimilação do efeito do distanciamento para a poética brechtiana se revela como uma ferramenta fundamental na construção do espetáculo.

Para Carchia e D’Angelo (2009), o efeito de distanciamento diz respeito a um

“(...) procedimento da linguagem poética e literária, e em geral da produção artística, que consiste em subtrair o objeto representado da série de associações habituais em que está inserido. Em lugar do ‘reconhecimento’ da coisa, que caracteriza o automatismo da percepção habitual, o efeito de distanciamento suscita uma ‘visão’ inédita da mesma coisa (...)” (Carchia & D’Angelo, 2009, p. 98).

É possível perceber que o efeito prático do distanciamento na caixa cênica autoriza Brecht a colocar o espectador em confronto com a realidade, fazendo com que este pudesse perceber e se inquietar com o que se passava em cena, ao invés de transportá-lo para um mundo fantástico. Uma das estratégias adotadas pelo dramaturgo alemão era revelar a fonte que realizava o truque cênico (ilusionismo), além do que “(...) ele pretende que o seu teatro, pela força poética, suscite da parte do espectador a crítica ao acontecimento contado em cena (...)” (Moussinac, 1957, p. 380). Por outro lado, o ilusionismo cênico praticado na época

teria efeito anestesiante e “(...) as peças de Brecht procuravam desmascarar fatos (...)” (Berthold, 2010, p. 510).

Reiteramos que o diálogo com a poética brechtiana se faz necessário, pois estamos criando uma proposição de dispositivo cenográfico na qual os elementos que em outras concepções de cultura e espaço cênico estariam clandestinizados nos bastidores - os maquinários cênicos - no *Teatro Cacuri* elas, as traquitanas cênicas, assim como os maquinários do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, já nascem expostos, revelados e assimiláveis ao acontecimento cênico, como se pode identificar na figura 39.

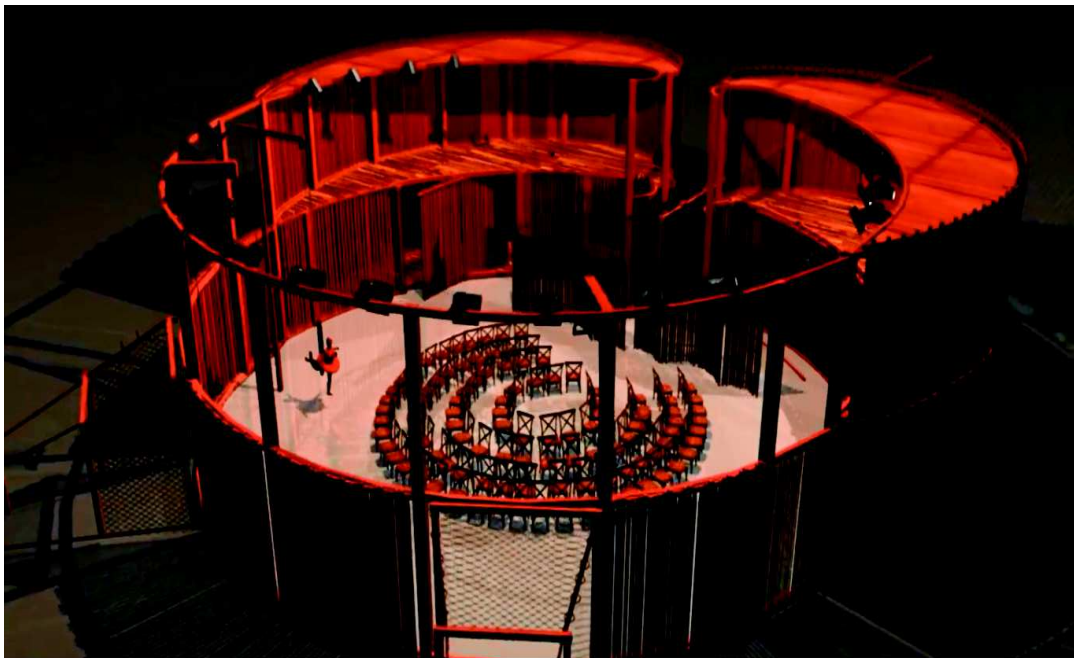


Figura 39: Vista aérea do projeto *Teatro Cacuri* com as traquitanas cênicas instaladas.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

A figura 39 mostra as traquitanas cênicas instaladas na área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri*, onde a organização da plateia encontra-se em arena circundante, ou seja, onde as cenas envolvem o público, que se situa no meio de costas para o centro da área de ação cênica. Mostra uma atuante em cena sendo içada pela traquitana Rocega Cênica, ao lado revela a presença da traquitana Cabrita de Luz, em outra extremidade mostra outra traquitana, a Rotunda Brechada, posicionada em volta da área de ação cênica, as traquitanas Coxias Galricho, dispostas por todo o corpo do *Teatro Cacuri*, as traquitanas *Parí* Articulável abertos e fechados. Como se pode perceber, todo o aparato cenotécnico já nasce

revelado e deverá se fazer presente em cena. as traquitanas cênicas são apresentadas de forma mais detalhada no sexto capítulo deste trabalho.

Na tabela 1, que apresentamos em seguida, trazemos uma síntese esquemática das características observadas nas cinco tipologias de teatros investigados na pesquisa de campo para este trabalho.

Tabela 1: QUADRO SÍNTESE DAS TIPOLOGIAS DE TEATROS INVESTIGADAS.

Tipologia	Espírito	Configuração espacial	Carcaça	Vísceras	Maquinário cênico/cenotécnico	Interação com o exterior
<i>À italiana</i>	Cúbico	Excludente	Pivotante	Fixas	Clandestinizado	Não há, totalmente fechado
Elisabetana	Esférico	Excludente	Pivotante	Fixas	Clandestinizado/revelado	Aberto para o exterior no sentido vertical
<i>Corrales</i>	Cúbico	Excludente	Pivotante	Fixas	Não identificada a existência destes na pesquisa de campo.	Aberto para o exterior no sentido vertical
Circo (de lona)	Esférico	Excludente	Itinerante	Móveis e itinerantes	Revelado/clandestinizado	Não há, totalmente fechado
Experimental	Misto/Em trânsito	Inclusiva/excludente	Pivotante	Móveis e não itinerantes	Revelado/clandestinizado	Não há, totalmente fechado

Características das tipologias de teatros investigadas.

CAPÍTULO III – ARTES DE PESCA

“(...) podemos alcançar uma vida material mais humana, se pelo menos entendermos como são feitas as coisas (...)” (Sennett, 2013, p.18).

Este capítulo dissertará sobre as artes de pescas, as quais constituem um conjunto bastante heterogêneo de instrumentos (Rebordão, 2000). São compreendidas como artefatos que compõem a cultura material da pesca de populações de base haliêutica, àquelas que sobrevivem de alguma atividade relacionada a água. Também apresentam diversidades quanto à forma, à materialidade, às estratégias de utilização e à maneira como capturam o pescado (Mello, 1985; Leite & Ferreira, 1994; Cadima, 2003). Tais particularidades refletem nas performatividades desempenhadas durante a pescaria, ou seja, o movimento que executam para capturar a fauna aquática.

Veríssimo (1895; 1970), Furtado (2006) e Maneschky (1993) ao se referir sobre as artes de pesca na Amazônia brasileira; e Martins (2014), Rebordão (2000), Lopes (2006) e Baldaque da Silva (1889) sobre as artes de pesca em Portugal revelam que a matéria-prima de confecção dessas artes de pesca podem ser extraídas diretamente da natureza, podem ser industrializadas, ou ainda, podem ser de matérias mescladas.

Verificou-se também a existência de uma diversidade de terminologias utilizada para identificá-las, tais como artefatos de pesca (Lima, Walter, 2012), tecnologias de pesca (Gamba, 1994), armadilhas de pesca (Veríssimo; 1895; 1970), ciladas de pesca (Chernela; 1987), apetrechos de pesca (Ribeiro, 1987; Lopes, 2006), instrumentos de pesca (Pacheco, 2009), aparelhos de pesca (Baldaque da Silva, 1889) e, por fim, artes de pesca (Martins, 2014; Bjordal, 2005; Farias, 1998; Food and Agriculture Organization, 1997; Leite & Ferreira, 1994; Cadima, 2003). Porém, nesta investigação preferiu-se adotar a terminologia artes de pesca, uma vez que esta é mais utilizada entre os pescadores entrevistados e nas legislações portuguesas e brasileiras consultadas.

Historicamente, verifica-se que a pesca era praticada pelos seres humanos “primitivos” e teria sido uma das fontes de obtenção da proteína animal consumida pelos habitantes do passado longínquo. Data do período paleolítico a confecção das primeiras artes de pesca que possibilitaram a captura da ictiofauna (Farias, 1988).

Também se constatou que, quanto à natureza, as artes de pesca estão presentes em dois tipos de pesca: (1) a pesca comercial, a qual pode ser artesanal ou industrial; e (2) a pesca não comercial, a qual pode ser científica, amadora ou de re-existência (Decreto Lei 11.959/2009, artigo 8º). Para a presente tese investigou-se as artes de pesca artesanal e de re-existência devido os movimentos que estas artes de pescas realizam ao serem manipuladas, como também, pela facilidade de contatar com os pescadores que realizam estes tipos de pescas. Do mesmo modo, investigou-se uma arte de pesca utilizada na pesca industrial, devido a movimentação e o desenho exclusivo, em forma de nicho, que inscreve no mar ao capturar os peixes.

A pesquisa de campo também revelou que estas artes de pesca são elaboradas e utilizadas por mestres e mestras detentores de saberes construídos a partir da relação com o meio físico e social. Tais feitos são possibilitados pelo entendimento que o homem e a mulher têm do ambiente e do conhecimento que possuem a respeito dos hábitos das espécies a serem capturadas.

Desta forma, este capítulo descreverá as artes de pescas e os instrumentos auxiliares de pesca investigados na pesquisa de campo realizada em ambientes pesqueiros do Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal.

3.1 ARTES DE PESCA DAS ÁGUAS GELADAS

Artes de pesca são artefatos criados por pescadores e pescadoras para a captura da fauna aquática e, consecutivamente, para a reprodução material e simbólica, de dimensão individual, familiar e comunitária. Estes artefatos, visto por nós como engenhocas ou traquitanas de pesca altamente elaboradas, por serem funcionais ao fim que se propõem. Elas são artefatos, em sua maioria artesanias, que compõem a cultura material dos lugares de origem. A sessão a seguir objetiva descrever as artes de pesca investigadas nas águas geladas encontradas em Portugal e que possibilitaram a criação das traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri*.

3.1.1 A cabrita

A cabrita consiste numa arte de pesca que se assemelha a um ancinho com um arco semicircular envolvendo-o. Assim como o ancinho, possui dentes pontiagudos fixados na parte reta que forma o arco, em posição inclinada, direcionados para fora. Ela é, geralmente, confeccionada em aço inox, mas podem haver cabritas onde as partes metálicas são confeccionadas em ferro. Sua forma, grosso modo, assemelha-se a metade inferior da boca de um tubarão.

Na figura 40 é possível visualizar o registro de uma cabrita que se encontrava em exposição no Museu Nacional de Etnologia de Portugal. A cabrita é uma arte de pesca definida por Martins (2014) como uma espécie de *draga manual*. Com ela o pescador retira do solo submerso da Ria os bivalves, crustáceos como as ameijoas e berbigões que ocorrem neste ecossistema estuarino e que são destinados a comercialização e alimentação.



Figura 40: Arte de pesca cabrita em exposição no Museu Nacional de Etnologia de Portugal. Recolhida na Ria de Aveiro por Luiz Martins no ano de 2006. Componente do acervo da Exposição Artes de pesca: Pescadores, normas, objetos instáveis.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2014.

O conjunto formado pelo ancinho e o arco semicircular forma uma boca dentada. Nesta boca é fixada uma rede cônica que forma o fundo ou calda do objeto. Por entre o arco e a parte reta do ancinho passa uma vara de madeira, medindo aproximadamente 2m de

comprimento, que é por onde o pescador a segura. Na base da vara é amarrada uma corda que na outra ponta possui um tipo de cinto denominado de tirante. Este tirante é preso na cintura do pescador e o ajuda a puxar a cabrita com o movimento executado pela cintura do pescador ou da pescadora. A figura 41 captura um momento da pesca com a cabrita durante a pesquisa de campo, na qual ela está sendo retirada da água, na Ria de Aveiro, na região da Torreira.



Figura 41: Uma cabrita sendo retirada das águas da Ria de Aveiro pelo Mestre das Cabritas, Portugal.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2014.

A performatividade do pescador com a cabrita é de uma beleza particular. Na superfície o pescador abraça a cabrita formando um par, como um casal, enquanto que em baixo da água os dentes da cabrita são posicionados sobre o solo submerso (figura 42). Com o andar para trás executado pelo corpo do pescador, os crustáceos são esgravatados do solo, passam pela boca da cabrita e se deposita na rede cônica. Ao mesmo tempo que são depositas na rede da cabrita, com o deslocamento do corpo pescante na água, os crustáceos recebem a primeira lavagem.

O pescador abraçado à cabrita exerce força com o corpo todo para puxá-la ao caminhar para trás. Esta força se dá tanto pela vara ou cabo da cabrita, quanto pelo do tirante⁵⁴. Se

⁵⁴ O tirante é um tipo de cinta que reforça a ligação do pescador com a arte de pesca. Ele fica instalado na cintura do pescador, de onde sai uma corda que é amarrada a base do cabo da cabrita.

olharmos para este procedimento de pesca como uma performance, poderíamos definir que o pescador é o protagonista a cabrita o elemento cênico. Ele segura a vara ou cabo da cabrita abraçando-a como se abraça uma dama, numa dança lenta e sensual, seus passos, que são sempre para trás, são pequenos e possuem um balançar intermitente que reproduz um movimento ritmado e uma pulsação. A figura 42 representa também a captura deste momento.

Esse caminhar pulsante do pescador só é interrompido quando a cabrita é trazida à superfície e ameijoas e berbigões são retirados da água (figura 41). E a partir daí um novo ciclo performativo se reinicia até que a quantidade de crustáceos capturados seja satisfatória para um dia de faina.



Figura 42: Registro da performance de apanha de ameijoas e berbigões com a arte de pesca cabrita na Ria de Aveiro, Portugal.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2014.

Esta atividade produtiva é realizada praticamente todo o ano, exceto no período de interdição, quando é identificada a presença de toxinas diarreicas nos bivalves (ameijoas e berbigões), mas como medida de controle sanitário local, de tempo em tempo são realizadas análises laboratoriais pelas autoridades competentes. Nesta prática de pesca, a operação da arte de pesca cabrita é individual. Pescador e cabrita formam um par harmônico. É uma

atividade silenciosa em sua plenitude, regada algumas vezes pelo som da maré, pelo som do motor de uma bateira⁵⁵ ou pelo diálogo com o parceiro de faina que trabalha nas proximidades.

3.1.2 O chinchorro

Chinchorro é o nome que identifica a arte de pesca que era utilizada para a pesca de arrasto na Ria de Aveiro. A forma da rede chinchorro era semelhante a um retângulo, sendo que o comprimento ou lado maior desta figura geométrica possuía aproximadamente 80m e a altura, ou lado menor, media entorno de 5m. A malha do chinchorro era fina, ou seja, existia pouca distância nos intervalos entre fios. Na parte maior do retângulo eram fixadas pequenas boias, distribuídas por toda sua extensão a fim de manter a parte superior da rede sempre na superfície. Possuía também pedaços de chumbo, que eram fixados na sua extensão inferior, fazendo com que a parte de baixo da rede ficasse sempre bem tensionada quando esta estivesse dentro da água. As quatro pontas dessas duas extremidades recebiam cabos de 35m a 40m de comprimento, para que a chinha (como também era denominada a rede chinchorro) pudesse ser puxada pelos pescadores que se encontravam na beira, na areia da praia.

O chinchorro era colocado na água com o auxílio de uma embarcação de propulsão humana⁵⁶. Era assentada na água desenhando uma linha paralela à linha da margem da praia. Vista a partir da areia da praia, a posição inicial do seu assentamento se assemelhava a uma rotunda cênica, instalada em um palco de tipologia *à italiana* (ver figura 70), visualizada pelo espectador posicionado no centro da plateia. Com o puxar das cordas fixadas nas extremidades da chinha a partir da beira da praia, ela começava a se transformar em um cerco e, cada vez que se aproximava da praia, redesenhava um semicírculo mais definido, que paulatinamente ia se fechando e arrastando a fauna aquática para a praia, até a rede ser totalmente retirada da água. A figura 43 representa a performatividade executada pela rede chinchorro, apresentada por Bjordal (2005), nas quatro etapas desta prática pesqueira.

⁵⁵ Pequena embarcação de propulsão a motor utilizada pelos pescadores do lugar.

⁵⁶ As embarcações de propulsão humana, geralmente, são movimentadas com o auxílio de remos ou varas de madeira.

Principio de captura y construcción de chinchorros, mostrando las cuatro etapas del proceso de captura.

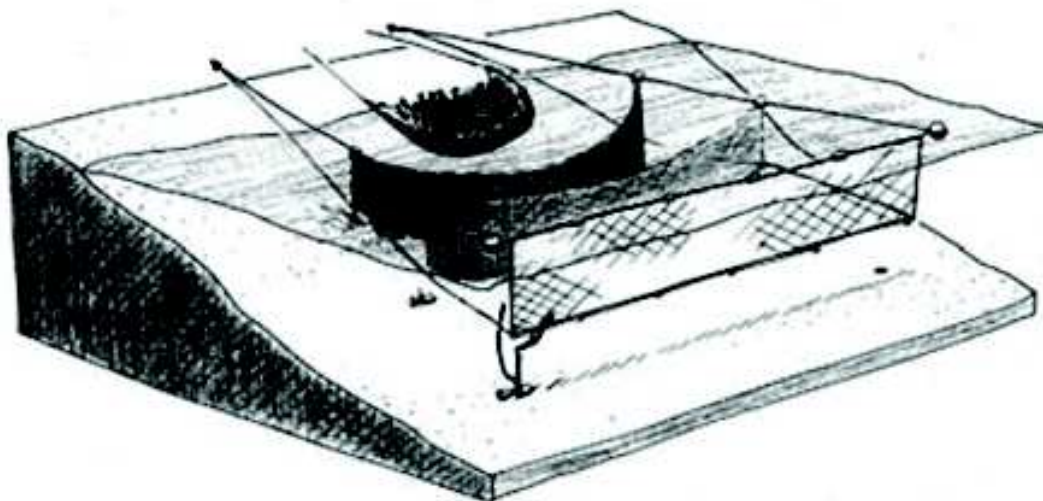


Figura 43: Demonstração do movimento executado pela rede chinchorro em quatro etapas de sua performatividade.

Fonte: Bjordal, 2005, p. 31.

De acordo com o Mestre dos Chinchorros, a pesca do chinchorro era feita preferencialmente no inverno, por ser o período de maior vendaval e este ser caracterizado pela maior quantidade de ictiofauna que o ecossistema local disponibiliza para serem pescados na Ria de Aveiro. Nesta modalidade de pesca de arrasto, a arte de pesca chinchorro, quando puxada para a praia, vinha trazendo tudo o que conseguia aprisionar dentro do cerco, pois sua malha fina facilitava ainda mais a captura de pequenos exemplares de fauna e flora aquática.

Segundo o Mestre dos Chinchorros, a pesca com o chinchorro era de muita eficiência na captura das enguias na Ria de Aveiro e representava uma alternativa de aquisição de proteína animal para a população mais pobre, porém, era também eficiente na apanha de algas e peixes pequenos que nem sempre eram consumidos pela população e esta faceta predadora do chinchorro teria sido a razão da sua proibição pela legislação ambiental, com isso, ele saiu do processo cultural e entrou terminantemente em desuso, restando, como se pode perceber no depoimento do Mestre dos Chinchorros, apenas a memória saudosa de uma prática social que facilitava a reprodução da comunidade local.

3.1.3 Rede de arrasto de fundo com porta: a rede de bacalhau

Apesar desta arte de pesca de arrasto ser utilizada na pesca industrial, ela foi elencada para este trabalho pelo tipo de movimento horizontal que executa, ou seja, da sua performatividade, e, principalmente, pelo seu desenho, em forma de nicho, que inscreve no espaço (mar) no decorrer da captura dos cardumes de bacalhau e de fauna acompanhante⁵⁷.

A rede de bacalhau é composta de duas paredes laterais chamadas de panos de rede, que são emendados em uma das suas extremidades a uma terceira rede, em forma cone, chamado de saco da rede. Nas duas outras extremidades ou frente da rede, são colocadas duas peças retangulares e vazadas, confeccionadas de ferro, chamadas de portas da rede, cuja função é ajudar a manter as partes laterais da rede de bacalhau sempre abertas enquanto esta é arrastada pelo navio no fundo do mar. Segundo o Mestre das Redes de Bacalhau, este tipo de rede de arrasto anda pelo fundo dos mares, pois o bacalhau é um peixe demersal, ou seja, seu habitat é o fundo do mar. O saco da rede de bacalhau tem a função de receber e guardar o peixe capturado.

A rede possui também boias flutuadoras e o chamado rosário. Os flutuadores têm como função manter a silhueta superior da rede sempre tensionada para cima e o rosário, que é formado por um conjunto de bolas de ferro, tem como função manter a silhueta inferior tensionada para o baixo. A tensão exercida em sentidos opostos mantêm a boca da rede sempre aberta. Esse conjunto todo é amarrado ao navio por imensos cabos ou cordas enquanto é arrastado no fundo do mar. Para colocar toda essa parafernália de volta a bordo do navio e os peixes capturados são utilizados guinchos mecanizados.

A figura 44 representa o uma rede de arrasto de fundo com porta: a rede de bacalhau montada para uso. Iniciando a descrição de cima para baixo, tem-se na imagem duas retas paralelas que representam os cabos que amarram a rede ao navio. Deslocando um pouco mais os olhos é possível visualizar dois retângulos, eles representam as chamadas portas e têm a função de manter a rede sempre aberta enquanto esta é puxada pelo navio.

⁵⁷ A expressão fauna acompanhante é utilizada no Brasil para identificar as espécies de fauna aquática que são incidentalmente capturadas junto com a espécie alvo. Para identificar a fauna acompanhante a Food and Agriculture Organization (2014) utiliza a expressão *bycatch*, que corresponde a captura acessória.

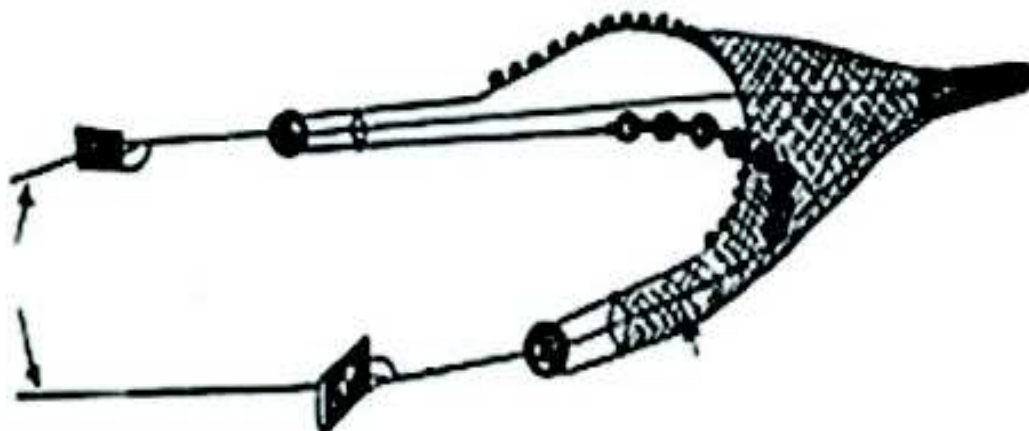


Figura 44: Rede de arrasto de fundo com porta utilizada na pesca do bacalhau pela frota portuguesa.
Fonte: Food and Agriculture Organization, 1997, p. 334.

Ao lado das portas é possível visualizar duas formas retilíneas e uma curva ao final, elas compreendem duas peças ou panos de redes que formam as paredes da rede de arrasto. E por fim, situado na extremidade inferior da imagem tem-se o saco, parte da rede onde ficam depositados os peixes aprisionados. O saco corresponde a uma peça de rede unida nas paredes laterais formando um corpo só. Já os flutuadores, são bolas rígidas que se encaixam na borda superior da boca do saco e, o rosário, é formado por bolas de ferro que são colocadas na sua borda inferior. Na figura 45, apresentamos um esboço gráfico do esquema de montagem de uma rede de bacalhau, realizado pelo Mestre das Redes de Bacalhau no decorrer de sua entrevista para esta investigação.

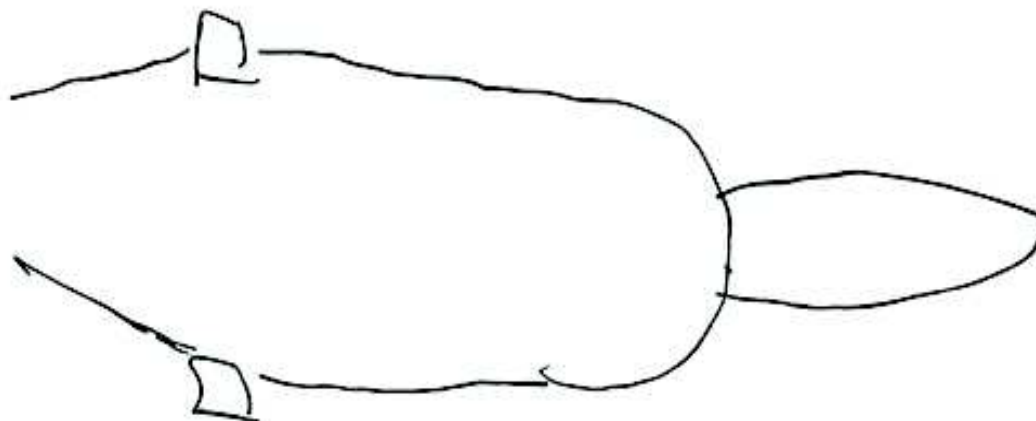


Figura 45: Esboço de um esquema de montagem de uma rede de arrasto de fundo com porta utilizada pela frota portuguesa na pesca do bacalhau.

Fonte: Desenho confeccionado pelo Mestre das Redes de Bacalhau no decorrer de sua entrevista para este trabalho, praia da Torreira, Aveiro-Portugal, 2014. Imagem tratada pelo artista gráfico Joelson Barros.

Segundo o Mestre das Redes de Bacalhau, as redes vinham da fábrica já tecidas em peças retangulares, em seguida elas eram montadas pela equipe de pescadores, a bordo do navio. Um desenho com o esquema da rede que deveria ser montada logo era elaborado pelo capitão da embarcação que em seguida o fornecia ao mestre das redes e este, com sua equipe de redeiros pescadores, uniam as partes por meio da tecitura de fios e davam a forma final da rede de arrasto de bacalhau.

Segundo o Mestre das Redes, as esferas que compunham o rosário utilizado para fundear a rede, tinha em média 13 bolas de ferro, que pesavam aproximadamente 80kg cada uma. Esse aparato era importante na montagem da rede, uma vez que permitia também o arrasto da rede sobre os rochedos existentes no fundo do mar, prevenindo que a rede ficasse presa, pois as bolas de ferro do rosário rolavam por cima das rochas e mantinham a rede à distancia. Como a rede de bacalhau pega o peixe com o deslocamento do navio e o auxílio das portas, quanto mais o navio se desloca, com a ajuda das portas, a rede fica mais aberta e mais eficiente. Quando a rede passa pelo cardume de bacalhau, as suas laterais direcionam o peixe para dentro do saco e eles permanecem ali até serem retirados do mar.

Por fim, o Mestre das Redes de Bacalhau informa que durante a pesca do bacalhau, sua equipe chegava a permanecer até 9 meses no mar. Como forma de marcar o tempo em

que ali ficavam, uma das vezes ele embarcou com a barba feita e retornou com ponta da barba na altura do peito, na direção dos mamilos.

3.1.4 O galricho

O galricho corresponde a uma arte de pesca utilizada para a captura da enguia e de camarões graúdos no Rio Tejo, mas que, ocasionalmente pode capturar outras espécies de fauna aquática. Possui a forma de um cone, com o corpo confeccionado de rede e aros de madeira, dando corpo a uma estrutura flexível.

Segundo Martins (2014), as artes de pesca de estrutura flexível são confeccionadas associando-se redes a aros de cana, algumas vezes de ferro, de madeira ou mesmo de vinil, além do que, este tipo de arte de pesca possui uma grande variedade de formas. Esta particularidade estrutural das artes de pesca de estrutura flexível às tornam práticas e leves de se transportar, porém frágeis e, por isso são utilizadas nas águas interiores, por estas serem mais calmas que a água do mar.

Os galrichos são assentados na água em conjunto, amarrados lado-a-lado em um cabo mestre. Eles são fixados neste por uma pequena corda de nylon, medindo aproximadamente 1/2m para cada galricho, e esta, por sua vez, é amarrada em parte do denominado rabicho. Cada cabo mestre ou teia de galrichos pode receber de 25 a 30 unidades desta arte de pesca, que são espaçadas uma das outras em intervalos de duas braças ou 3,40m aproximadamente. Na figura 46 é possível identificar um conjunto de galrichos secando ao sol, amarrados no varal pelo rabicho. A forma como os galricho estão dispostos na imagem é análoga a forma de composição de uma teia de galricho utilizada na pesca da enguia no rio Tejo.



Figura 46: Galrichos secando sob o sol.

Fonte: Imagem capturada durante a pesquisa de campo na zona de pesca de Alhandra, Vila Franca de Xira, Portugal, 2014.

Nas extremidades do cabo mestre, são colocados pesos para que esse conjunto possa ficar submerso na água, além da introdução de boias sinalizadoras, facilitando a localização de seu assentamento aos navegantes e a identificação de propriedade da arte de pesca lá fundeada. Armados nesse esquema, quando postos na água, a boca do galricho fica sempre aberta performando, por mais que a correnteza do rio mude de direção, ela permanece neste estado. Na figura 47 apresentamos a vista lateral de um galricho na posição que ele se comporta quando está assentado nas águas do rio Tejo.

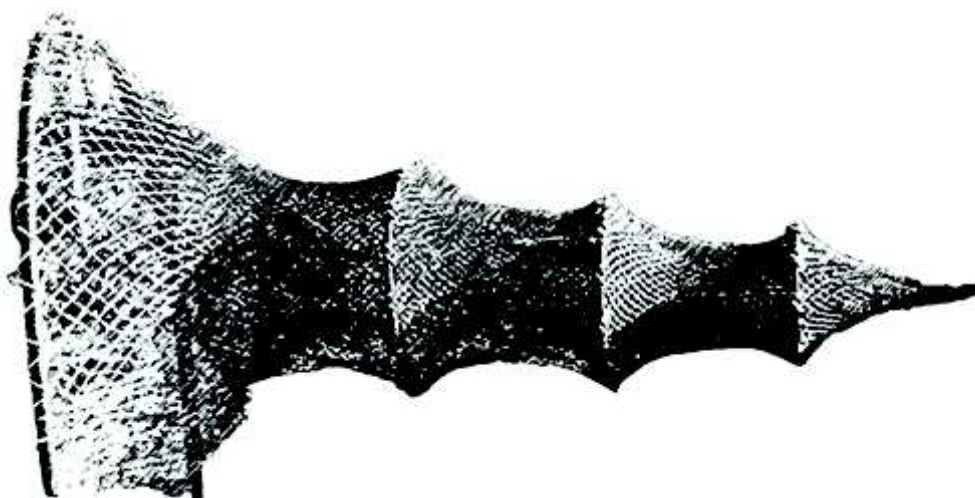


Figura 47: Arte de pesca galricho, sob uma vista lateral.

Fonte: Foto da pesquisa de campo. Ponto de pesca de Alhandra, Vila Franca de Xira, Portugal, 2014. Imagem tratada pelo artista gráfico Joelson Barros.

Visualiza a partir da sua boca, é possível perceber que sua estrutura cônica e flexível formam um ambiente interno que, uma vez ampliados, se mostra dotado de potencialidades cênicas e sugere sua utilização em cena. Seus aros são elaborados em tamanhos decrescentes e dispostos em intervalos iguais, ou seja, são colocados no corpo da rede, começando do maior para o menor tamanho. No final do seu corpo, há um saco como extensão da rede, o rabicho, sendo que este é estreito e serve para receber e aprisionar o pescado que entra nesta arte de pesca. Isto faz com que ele tenha uma silhueta cônica e um ambiente interno que se afunila cenicamente.

3.1.5 A rocega

A rocega consiste num instrumento auxiliar da pesca (Martins, 2014). Ela não é uma arte de pesca propriamente dita, sua função é de subsidiar a recolha das artes de pesca instaladas no fundo do mar. A rocega era usada para içar, especialmente, as teias ou filamentos com alcatruzes⁵⁸ e murejonas⁵⁹ e os trazia a superfície, na realidade da pesca do polvo praticada em Santa Luzia da Tavira, em Portugal.

A palavra rocega é um substantivo feminino também utilizado num universo náutico mais amplo, lá ela consiste em um “(...) cabo, guarnecido de peso, que se arrasta no fundo do mar para procurar objetos (...)” (Dicionário Eletrônico Huijs, 2009). Este fragmento descreve a rocega utilizada pela marinha, a qual é utilizada para procurar objetos perdidos no fundo do mar, enquanto que a rocega, utilizada na pesca do polvo em Santa Luzia consiste em uma artesanaria construída com a função de retirar do fundo do mar as teias de alcatruzes e murejonas, lá deixados estrategicamente para a captura dos polvos, ou seja, ela era utilizada

⁵⁸ Arte de pesca utilizada na pesca do polvo. É constituída de uma extensa corda com um tipo de pote, chamado de alcatruz, estes são amarrados na extensão da corda em intervalos entre um e outro. Os alcatruzes podem ser feitos de barro ou de plástico. Esta arte de pesca é denominada de teia de alcatruzes. A teia é fundeada ao mar com um peso, para que possa submergir e aguardar o polvo se acomodar no interior dos alcatruzes.

⁵⁹ A arte de pesca murejona é uma espécie de gaiola redonda com abertura no centro. Sua estrutura é confeccionada em arame e seu corpo é forrado com trama tecida em linhas de nylon ou plástico. Assim como os alcatruzes, as murejonas são amarradas em uma corda mestra, em intervalos entre uma e outra, e são fundeadas ao mar acompanhando a linha da costa. Dentro da murejona é colocada uma isca que pode ser um pedaço de peixe. Esta arte de pesca também destinada a captura do polvo.

como um instrumento auxiliar (Martins, 2014). Ainda assim, a rocega, segundo o Mestre das Rocegas, com ela também se recuperava outras artes de pescas perdidas no mar, tais como as redes e os aparelhos com anzol⁶⁰.

Para Martins (2014), os instrumentos auxiliares incluem em seu conjunto instrumentos próprios que são utilizados em diversas atividades, que vão desde os preparativos para a pesca, a convocação da companhia⁶¹, produção e manutenção das artes de pesca, retirada das artes e do pescado do mar, até a seleção, o transporte e comercialização do pescado na lota ou fora dela.

Quanto à matéria e a feitura, a rocega era construída de um pedaço de madeira roliça, que poderia ser laranjeira, oliveira, azinhe ou outra madeira dura e pesada. O tamanho da madeira era de aproximadamente 30cm de altura e 5cm de diâmetro.

Por toda a extensão da madeira da rocega eram fixados pregos com somente a metade dos corpos enterrados, pois a outra metade deveria ficar livre, para serem entortados em forma de ganchos e agarrar as coisas perdidas no mar. Na extremidade superior da madeira da rocega, era feito um orifício para receber uma argola, onde era amarrada uma corda. Na extremidade inferior da madeira, ou seja, no seu fundo, era fixada uma pequena e pesada chapa de chumbo, a fim de tornar a rocega mais pesada para que ela pudesse submergir com maior eficiência. Na figura 48 apresenta-se uma imagem de uma rocega, capturada na pesquisa de campo no Museu Nacional de Etnologia de Portugal, que foi coletada em Santa Luzia da Tavira pelo estudioso Lino da Silva, na década de 60 e que faz parte do acervo da exposição *Artes de Pesca: pescadores, normas, objetos instáveis* (Martins, 2014).

⁶⁰ Na Amazônia esta arte de pesca é chamada de espinhel.

⁶¹ A expressão companhia diz respeito aos pescadores que trabalham em conjunto.



Figura 48: Rocega em exibição no Museu Nacional de Etnologia de Portugal. Exposição *Artes de Pesca: Pescadores, normas, objetos instáveis* (Martins, 2014).

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2014.

Quanto à maneira de utilização, a rocega era amarrada na extremidade de um cabo, na extensão desse cabo, ainda próximo da rocega, era fixado um peso, que poderia ser uma corrente embolada ou uma pedra, ou mesmo uma peça de ferro, a fim de manter a rocega fundeada durante a sua utilização. A outra extremidade do cabo era manipulada pelo pescador ou amarrada na embarcação, que se deslocava arrastando a rocega pelo fundo do mar, até que içasse as teias com artes de pesca, que posteriormente eram puxadas para a

superfície e colocadas a bordo do barco, com isso executa um movimento vertical, de suspensão de objetos, tipo de performatividade técnica utilizada nas artes cênicas para elevar atuantes, elementos cênicos, cenários refletores, etc... A figura 49 traz um esboço gráfico elaborado pelo Mestre das Rocegas, com o esquema explicativo da forma de utilização da rocega na recolha das artes de pesca, em Santa Luzia da Tavira, Portugal.



Figura 49: Esboço do esquema de utilização da rocega.
Fonte: Desenho confeccionado pelo Mestre das Rocegas
no decorrer de sua entrevista para este trabalho,
Freguesia de Santa Luzia, Tavira - Portugal, 2014.

Na extremidade superior da figura 49 temos uma forma abstrata representando uma embarcação. A linha que desce na posição vertical, representa um cabo e tem a função de ligar todos elementos envolvidos na operação de rocegar. Descendo um pouco mais o olhar, ainda pelo cabo, tem-se outra forma abstrata, ela representa uma poita, cuja função é a de fundear a rocega. Na extremidade inferior do cabo, tem-se a representação da rocega, com um traço abstrato em sua base, representando o pedaço de chumbo, a fim de ajudar no fundeamento do objeto.

A rocega é um exemplo de dinamismo cultural, pois se trata de um instrumento da cultura material da pesca portuguesa que foi eficaz num passado recente, mas que entrou em desuso, na realidade de Santa Luzia da Tavira. A esse respeito Sennett (2013) entende que “(...) os objetos não entram inevitavelmente em decadência de dentro para fora, como um corpo humano. As histórias das coisas seguem um curso diferente, no qual a metamorfose e a adaptação desempenham um papel mais importante, através das gerações humanas (...)” (Sennett, 2013, p. 25-26). A afirmação do autor corrobora com a percepção que se tem sobre a trajetória histórica da rocega, pois a mesma foi substituída por um equipamento mais moderno e hoje as teias de alcatruzes possuem uma boia localizadora e são retiradas do fundo do mar por um aparato mecanizado, comumente presente nos barcos de pesca, mas que executa a mesma performatividade.

É possível compreender que, mesmo vivendo em ambiente rural, os pescadores e pescadoras mantêm-se conectados com o ambiente urbano por meios dos instrumentos comunicação modernos ou não, e estão atentos a oferta de aparatos tecnológicos que possam dar-lhes melhores condições de trabalho e melhor desempenho na atividade pesqueira que desenvolvem.

3.2 ARTES DE PESCA DAS ÁGUAS MORNAS

As artes de pesca das águas mornas, dizem respeito aos artefatos componentes da cultura material da pesca brasileira do Norte, construídos e operados por mestres detentores de saberes locais relacionados a pesca artesanal e de re-existência, particularmente no Estado do Pará-Brasil. São instrumentos que, se observados por sua materialidade, revelam a interação entre culturas rurais e urbanas, pois são elaborados com matérias extraídas do

interior da floresta amazônica, portanto uma cultura e um saber local, mesclados com matérias industrializadas, procedentes de culturas urbanocêntricas.

Apresenta-se a seguir as cinco artes de pesca investigadas no Norte do Brasil e que foram os dispositivos (Agamben, 2010), assim como as artes de pesca portuguesas, para a criação das traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri*.

3.2.1 O puçá de arrasto

O nome puçá de arrasto identifica uma arte de pesca utilizada para a captura de camarão na praia da Vila da Penha, situada na Reserva Extractivista Marinha de Maracanã, Pará-Brasil. Consiste em uma rede em forma de cone, medindo aproximadamente 3,70m de comprimento de um extremo ao outro. Sua boca de entrada tem um perfil retangular e mede aproximadamente 1m x 1,80m, no outro extremo da rede do puçá de arrasto tem o que se chama de rabicho. A boca do puçá de arrasto é sustentada por duas varas posicionadas paralelamente, no sentido vertical, que são chamadas de calão, as quais possuem cordas, de nome puxa, utilizadas pelos pescadores no manuseio desta arte de pesca. O rabicho do puçá de arrasto é vazado, como um canal comprido, porém ele é fechado durante a pescaria com um laço feito do próprio corpo da rede e volta a ser aberto no momento da despesca, pois é por ele que são retirados os camarões aprisionados.

A confecção de um puçá de arrasto dura aproximadamente um mês e a pessoa que o faz é conhecido na comunidade como feitor de puçá. De acordo com Sennett (2013) “(...) a lentidão do tempo artesanal também permite o trabalho de reflexão e imaginação – o que não é facultado pela busca de resultados rápidos (...)” (p. 328). Os materiais utilizados para a feitura desta arte de pesca são a linha de plástico (nylon), para o corpo da rede e as varas ou calões, retiradas de duas essências florestais da região, árvores conhecidas pelo nome vulgar de bacuri e tauari. Segundo o Mestre dos Puçás de Arrasto, “(...) essas varas são boas porque o tauari não senta [quando está na água] e o bacuri quando seca, ele buia [ou seja, flutua] (...)” (M. dos Puçás de Arrasto, entrevista, 17 abril, 2015). A flutuação natural dos calões tornam esta arte de pesca mais leve, que por sua vez, exige menor gasto energético do pescador e tende a possibilitar maior rendimento do trabalho. A figura 50 é uma

representação do puçá de arrasto utilizado na dita zona do salgado paraense e investigado no trabalho de campo.

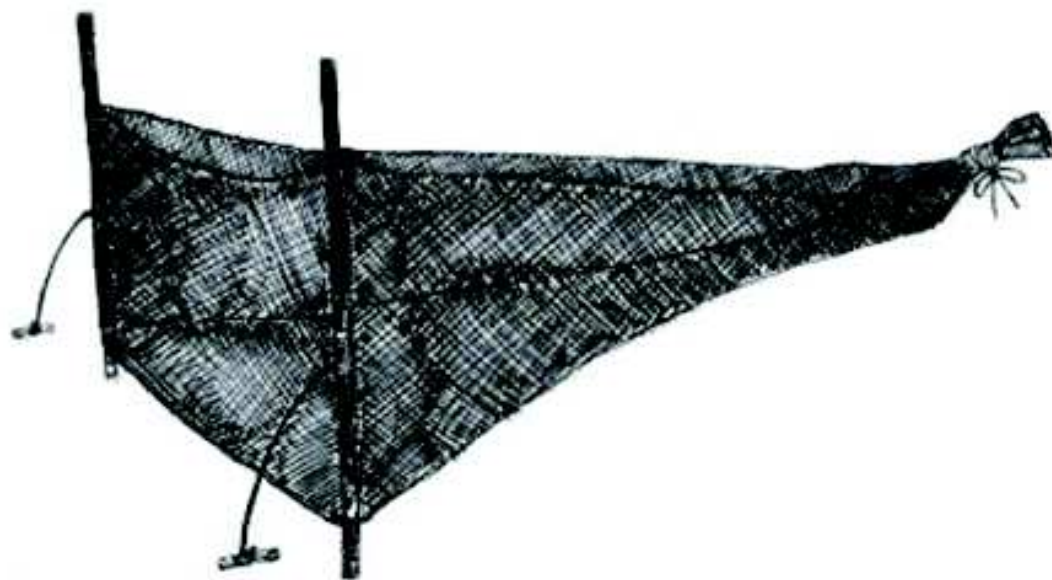


Figura 50: Desenho de um puçá de arrasto utilizado para a captura do camarão de água salgada no Estado do Pará - Brasil.

Fonte: imagem: Inada, 2004, citado por Fonseca & Souza, 2006, p. 36.

Para o puçá de arrasto capturar o camarão, são necessárias que duas pessoas manipulem a arte e pesca concomitantemente. Elas precisam entrar praia, com a altura da água medindo entre a cintura e a linha dos mamilos. Cada um dos pescadores segura um calão fixado nas extremidades laterais da boca do puçá de arrasto, puxando-os pelos puxas, tencionando os mesmos de forma a manter a boca do puçá sempre aberta. Em seguida os pescadores se movimentam para frente, num caminhar lento em sentido paralelo à linha da praia, de forma que o lábio inferior da boca do puçá passe arrastando no solo submerso da praia. Dessa forma, o camarão entra no puçá e vai se depositando no rabicho da rede. A figura 51 representa o registro do momento de utilização do puçá de arrasto na Reserva Extrativista Marinha de Maracanã durante a pesquisa de campo para esta investigação.



Figura 51: *Frame* de registro em vídeo da pesca de camarão com o puçá de arrasto na praia do Porto da Penha, Reserva Extrativista Marinha de Maracanã, estado do Pará, Brasil.
Fonte: Vídeo da pesquisa de campo, 2015.

Como se pode perceber na figura 51, a pesca de puçá de arrasto é realizada com a participação de duas pessoas. Elas caminham dentro da água da praia em passos lentos, devido à resistência da água em seus corpos e como prevenção aos pés, porém esses passos são intensos e sincronizados, para que a boca da arte de pesca não fique desalinhada. Os pescadores caminham sempre para frente, de forma a impedir que o camarão capturado escape. Este processo se repete num ir e vir até que a coleta seja satisfatória.

A despesca⁶² é feita na areia da praia, em lugar seguro para que o camarão e a fauna acompanhante não sejam perdidos. Para realizá-la, os pescadores posicionam o fundo do puçá sobre uma lona plástica e desfazem o laço que fecha o rabicho da arte de pesca. É nesse momento que se faz a seleção do pescado, atividade denominada localmente de “escula”⁶³. Neste procedimento, o que se aproveita para o consumo e a comercialização são separados dos demais, o rejeito. O rejeito que sobreviver à despesca é colocado de volta na água e o restante pode ser utilizado como isca em outras práticas pesqueiras ou mesmo, ser enterrado na areia da praia, para que não cause mau cheiro e, com isso venha atrair animais peçonhentos. Quando o rejeito são peixes pequenos, estes também são enterrados, para que

⁶² A despesca consiste no ato de retirar da arte de pesca o pescado aprisionado. Cada arte de pesca requer uma técnica e performatividade própria quando se trata da despesca.

⁶³ Corruptela local utilizada com o sentido da palavra escolha.

o ferrão não venha a causar ferimento em um companheiro de pesca desatento ou a algum outro usuário da praia.

3.2.2 A rede de arrasto de reponta

A rede de arrasto de reponta consiste em uma rede de pesca de grande porte, utilizada por pescadores do furo Maracapucu. O nome reponta, na Amazônia, indica o momento final da maré vazante, estágio de maré que marca a finalização de um ciclo de pesca com esta rede na baía de Marapatá ou Costa Marapatá, em Abaetetuba-Pará-Brasil. Esta arte de pesca é industrializada e comprada no comércio da capital do Estado do Pará. Posteriormente ela é ajustada pelos pescadores, de acordo com as suas necessidades e as particularidades do ecossistema em que será utilizada, da embarcação e da equipe que dispõe.

Sua forma é plana e retangular, mede em média 850m de largura e 5,10m de altura. Em toda a extremidade inferior de seu maior lado, possui uma corda ou cabo de nylon e nele incrustados pedaços de chumbo. Em toda a extremidade superior de seu lado maior, possui outro cabo de nylon com boias feitas de isopor ou cortiça. Esse aparato colocado nas extremidades da rede é chamado de “entralho da rede”, cuja função é manter a rede sempre bem esticada quando lançada à água. O cabo com chumbo tensiona a rede para baixo e o cabo com boia tensiona a rede para cima. As figuras 52 e 53 representam um dos momentos de feitura do entralho da rede de arrasto de reponta utilizada na Costa Marapatá.



Figura 52: Registro da fase do entralho da rede de arrasto de reponta. Furo⁶⁴ Maracapucu, Abaetetuba, Pará, Brasil. Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.



⁶⁴ Na Amazônia identifica-se por furo ou furo de maré o curso d'água que liga um lugar a outro. Ele corresponde a um canal de água que não possui nascente nem foz, somente margens, extensão e bocas.

Figura 53: Pormenor da execução do entralho. Furo Maracapucu, Abaetetuba, Pará, Brasil.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

Quanto ao local de assentamento, a rede de arrasto é lançada na água pelos pescadores na direção de uma ponta de mata, que existe na beira da baía de Marapatá. Esse ponto de soltura da rede é chamado de marcação. Ele é importante para a pescaria local, pois nesta mesma direção, segundo o Mestre das Redes de Arrasto de Reponta, a profundidade da maré é de 18 braças, aproximadamente 30m de profundidade e representa as condições boas de assentamento da rede. Os pescadores soltam a rede na água a bordo de uma embarcação motorizada e sempre na preamar, ou seja, com a maré totalmente cheia e sem correnteza.

Numa das pontas inferiores da rede de arrasto é amarrado um peso ou poita, que pode ser uma pedra ou um pedaço de ferro e, em oposição vertical a este, na ponta superior, é amarrada uma boia ou um flutuador, chamado de capitão da rede. Ambos têm a finalidade de manter a rede sempre aberta. A figura 54 representa o esquema de assentamento da rede de arrasto de reponta na Costa Marapatá, no Brasil.

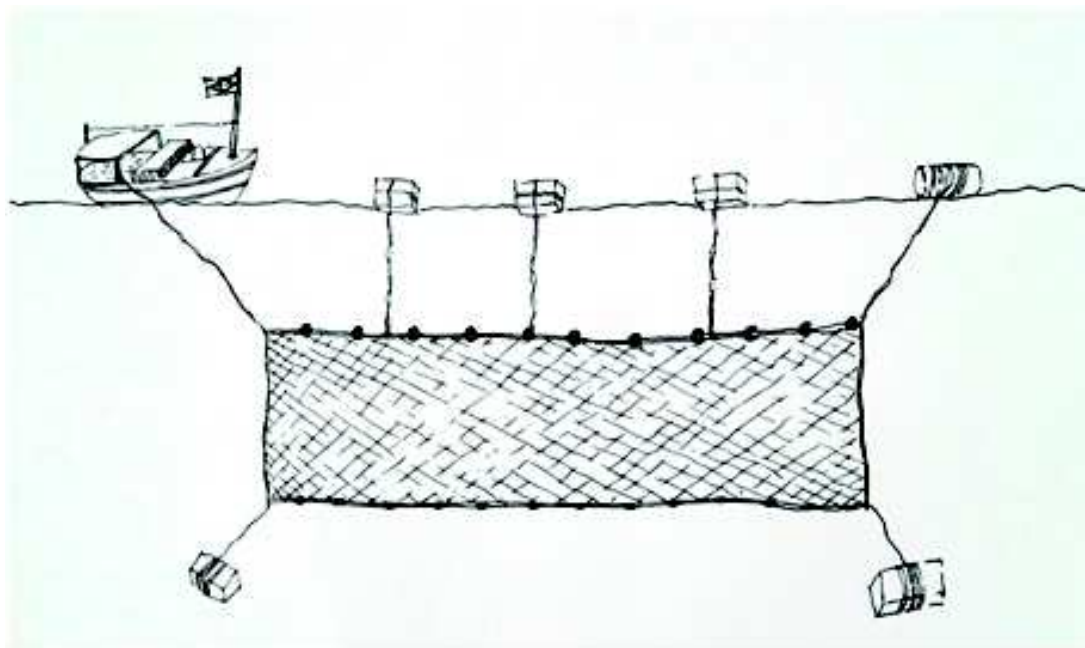


Figura 54: Representação do esquema de assentamento da rede de arrasto de reponta na baía de Marapatá, Abaetetuba, Pará, Brasil.
Fonte: Esboço elaborado pelo autor a partir de dados levantados na pesquisa de campo, 2015.

Na ponta superior da outra extremidade da rede, fica amarrada a embarcação de pesca, e na ponta inferior a esta fica amarrada outra poita. Esse conjunto de tensionadores visa manter a rede de arrasto sempre bem esticada dentro da água, formando um paredão, como uma rotunda que veste um palco teatral. Com o secar da maré, o conjunto formado por rede, embarcação, boia ou capitão e pesos tensionadores se deslocam no sentido horizontal, lentamente, se arrastando pelo fundo da baía de Marapatá e, com isso, malham os peixes, ou seja, trançam-nos e os aprisionam na rede, enquanto realizam uma performatividade no sentido horizontal. Segundo o Mestre das Redes de Arrasto de Reponta “(...) a gente solta a rede e vai na maré, ela vai passando no fundo, o que tiver perto dela, ela vai malhando. Ela vai sendo levada pela correnteza até o final da maré vazante (...)” (M. das Redes de Arrasto de Reponta, entrevista, 13 março, 2015).

Depois de aproximadamente 2 horas em que a rede foi assentada na baía, o estágio de reponta da maré, indica que é o momento de se retirar a rede da água e fazer a despesca. Ela captura peixes como a dourada, o filhote e a pescada em tamanhos que variam de 5kg a 7 kg. A figura 55 representa a captura do momento de retirada da arte de pesca da água pela turma de pescadores artesanais, liderada pelo Mestre das Redes de Arrasto de Reponta na baía de Marapatá, no Norte do Brasil.



Figura 55: *Frame* de registro em vídeo da pesca com rede de arrasto de reponta na baía de Marapatá, município de Abaetetuba, Pará-Brasil.

Fonte: Vídeo da pesquisa de campo, 2015.

A rede precisa ser retirada da água no momento da reponta, pois logo em seguida a maré vira de direção e começa a encher novamente, com isso corre-se o risco da embarcação e a rede serem levados para longe pela força da correnteza ou mesmo prender a rede em um pedral que existe no lugar e assim, vir a danificar a arte de pesca e tornar a equipe de pescadores vulneráveis a atropelamentos pelos navios de grande porte que transitam pela baía de Marapatá.

3.2.3 A folha de *parí*

A modalidade de pesca chamada de tapagem, na Amazônia Tocantina, consiste em obstruir a boca de um igarapé, quando a maré encontra-se cheia, para dentro dele reter a fauna aquática erradia. Para que esta pescaria possa acontecer é necessário fazer uso de folhas de *parí* ou mesmo de redes de malha fina, que ao serem colocadas na obstrução do canal de acesso aos igarapés não permitem que a fauna aquática saia. Posteriormente, com a maré seca, o pescador entra no leito do igarapé e coleta a fauna aprisionada.

Em um passado recente, se fazia tapagem na região das ilhas de Abaetetuba, exclusivamente com as folhas de *parí*. Esta arte de pesca consiste em um tipo de parede removível que é tecida de talos ou talas⁶⁵ naturais com cipó⁶⁶ (Veríssimo, 1895; 1970). Com a chegada dos instrumentos de pesca industrializados na Região, especialmente as redes de nylon, a folha de *pari* passou a ser paulatinamente substituída por estas redes, particularmente as de malha fina, na pesca de tapagem. A sua aceitação se dá pelas vantagens que apresenta ao pescador, uma vez que sua operação é mais prática, bem como o assentamento e a manutenção.

A folha de *parí* tem um formato plano e retangular e pode ser enrolada como um grande tapete de sala para ser transportada. Para a feitura desta arte de pesca é necessária a retirada do material da mata, que depois demanda tratamento, como retirar o excesso de bucha ou massa do cipó, cortar e retirar a bucha das talas da árvore jupati e secá-las ao sol; para

⁶⁵ A tala corresponde a uma tabuazinha extraída do caule de árvores ou da palma das folhas de palmeiras (Veríssimo, 1895; 1970). São utilizadas no trançado de paneiros (cesto), esteiras, folhas de *parí*, entre outros artefatos construídos com a arte da cestaria.

⁶⁶ O *cipó* consiste em uma corda natural retirada da mata. Na região de estudo encontrou-se uma variedade expressiva de *cipós*, entre eles o *cipó titica* ou *timboí*, *garachama*, *mucunã*, *muruteteca*, *verônica* e *riá cipó*.

somente então fazer a tecedura das folhas de *parí* e, finalmente fixar o calão, varas de madeira colocadas nas extremidades para facilitar sua instalação no igarapé.

As varas chamadas de calão, são extraídas do caule da palmeira denominada paxiúba, cuja função específica é proporcionar que a folha de *parí* enterre com maior facilidade e firmeza no solo da boca do igarapé. De posse de todo o material, já tratado, o mestre pescador se recolhe na sua oficina, que pode ser o pátio ou o jardim da sua casa e começa o trabalho de tecedura. Este trabalho é lento, requer perícia e pode demorar em média um dia inteiro para se confeccionar uma folha de *parí*. A esse respeito Sennett (2013), entende que “(...) a lentidão do tempo artesanal é fonte de satisfação; a prática se consolida, permitindo que o artesão se apossa da habilidade (...)” (p. 328).

A figura 56 representa o esboço de uma arte de pesca folha de *parí*, com o calão instalado nas suas extremidades e preparada para ser utilizada na pesca de tapagem.

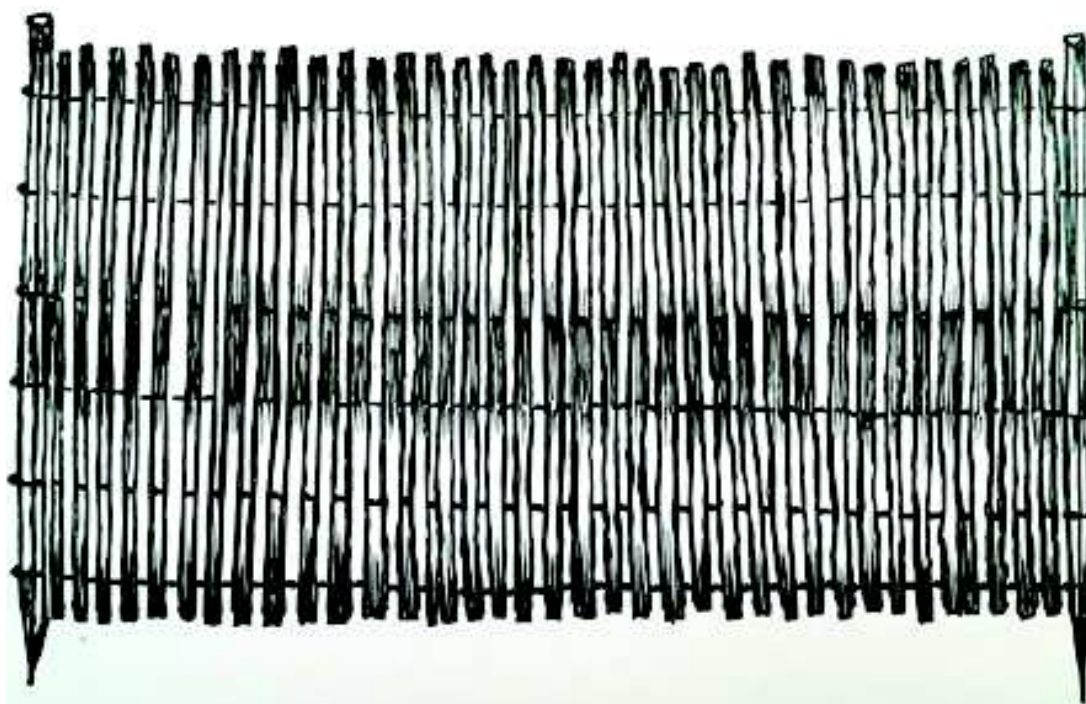


Figura 56: Desenho de uma folha de *parí* utilizada na pesca de tapagem.

Fonte: Confeccionado pelo autor em atividade de campo para esta investigação, 2015.

Já as redes de tapagem, que têm o formato plano e retangular, possuem em média 5m de altura e 10m de largura, são compradas no mercado local e entalhadas, ou seja, nelas são colocadas cordas com boias em toda a sua extensão superior e corda com chumbo em toda a sua extensão inferior, com a finalidade da rede ficar sempre bem tensionada enquanto

estiver assentada na boca do Igarapé. Ela demanda menos tempo de preparação e maior durabilidade que os panos de *parí* também utilizados para essa prática pesqueira artesanal.

Na pesquisa de campo para esta investigação tivemos a oportunidade de vivenciar pesca de tapagem tanto com a rede quanto com a folha de *pari*. Oportunidade na qual constatamos que ambas artes de pesca ficam tensionadas na boca de um igarapé, formando um paredão, igual a um pano de boca de cena, em um palco teatral. Até mesmo o cuidado que os pescadores têm para não deixar nenhum buraco, por onde peixes possam fugir do igarapé obstruído, vemos este comportamento entre cenotécnicos e o cenógrafos na caixa cênica, quando se preocupam em vedar toda e qualquer passagem por onde a luz ou os bastidores possam vazar para a plateia. A figura 57 apresenta um registro da pesca de tapagem realizada em um igarapé, localizado nas proximidades da casa do Mestre das Tapagens, no furo Maracapucu, em Abaetetuba-Brasil.



Figura 57: *Frame* de registro em vídeo da despesca de uma pesca de tapagem. Furo Maracapucu, Abaetetuba, Pará, Brasil.

Fonte: Vídeo da pesquisa de campo, 2015.

Segundo o Mestre das Tapagens, a pesca de tapagem é mais produtiva no inverno, pois neste período os peixes transitam mais pelas águas e buscam os igarapés à procura de alimentos que são trazidos pela maré alta que descem da margem, com isso, se tem maior quantidade e variedade de fauna aquática. A tapagem realizada nesse segmento do furo

Maracapucu aprisiona especialmente peixes como a caratinga, a tainha, o ituí, o carataí, o cará bicudo, o paramassá, o cachorro de padre, a saranha, a pescada, além do camarão e da arraia.

A despesca da tapagem é feita com a maré seca. Para realizá-la é preciso descer no leito do igarapé com muito cuidado, pois há muita arraia⁶⁷ no lugar e muitas delas são capturadas na pesca de tapagem. Procede-se secando as poças de água que se formam no leito do igarapé e depois é feita coleta da fauna aquática retida. Posteriormente, é preciso realizar a lavagem da rede de tapagem ou da folha de *pari*, pois estas ficam sujas da lama da várzea (sedimento), em seguida é necessário colocá-las para secar ao sol, para que possam ser reutilizadas em outra maré. Os peixes, por sua vez, também recebem uma lavagem imediata, uma vez que eles vêm sempre sujos dos sedimentos do igarapé, depois disso seguem para o consumo da família, à comercialização na modalidade escambo com a comunidade local e, se a pescaria der resultado abundante, o pescado pode ser comercializado na sede do município.

3.2.4 O busca vida

O busca vida, assim como a rocega portuguesa, não é uma arte de pesca propriamente dita, ele consiste em um “instrumento auxiliar” (Martins, 2014) da pesca. Sua função não é capturar os peixes que transitam pelas correntes de maré, mas auxiliar pescadores na recuperação de artes de pescas e outros objetos perdidos no fundo dos rios. Mesmo não capturando peixes, o busca vida é um importante elemento da cultura material da pesca e está presente em, praticamente, todas as embarcações que utilizam as artes de pesca rede ou espinhel como meio de captura da ictiofauna na região das ilhas de Abaetetuba.

Segundo o Mestre dos Busca Vida, nos dias atuais este instrumento é feito de ferro e, para construí-lo, o pescador delega a um ferreiro a sua confecção, e este executa a construção da peça de acordo com as orientações prestadas pelo pescador. Pedacos de vergalhão de aproximadamente 0,50m são unidos um ao outro lado-a-lado com o uso da solda elétrica, dando ao conjunto a forma de um feixe, posteriormente as pontas de baixo são torcidas para

⁶⁷ A arraia é um animal aquático que tem, grosso modo, a forma de um disco e possui um rabo com ferrão pontiagudo. A ferrada da arraia fluvial da Amazônia pode doer por até 24 horas.

cima, em forma de ganchos e as de cima recebem uma argola para ser amarrada a corda que irá puxá-la. Na figura 58 é possível visualizar um busca vida de ferro, confeccionado com 3 pedaços de vergalhão, que é utilizado nas águas de Abaetetuba, no Norte do Brasil.



Figura 58: Busca vida de 3 ganchos confeccionado em ferro. Utilizado para recuperar artes de pesca perdidas no fundo dos rios. Abaetetuba, Pará, Brasil.
Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

Segundo o Mestre dos Busca Vidas, nem sempre este instrumento auxiliar da pesca local foi feito em ferro. Em passado recente ele era elaborado em madeira. Na sua feitura era

utilizada uma vara de pau roliço pesado, geralmente a espécie de nome vulgar maçaranduba⁶⁸, com a função de pivô central e nele eram amarrados ganchos extraídos de árvores do manguezal, que possuem o nome vulgar de mangueiro, tinteiro e siriúba.

O Mestre dos Busca Vidas recorda que nos anos 60 e 70, o instrumento era utilizado em Abaetetuba para recuperar coisas perdidas nas águas e principalmente corpos de pessoas que morriam afogadas, e que só posteriormente passou a ser utilizado na recuperação de artes de pescas perdidas no fundo dos rios da Amazônia Tocantina.

O busca vida de madeira era utilizado somente como um localizador das artes de pesca perdidas na água, pois o busca vida elaborado de madeira não era forte o suficiente para rocegar as artes de pesca perdidas e trazê-las de volta ao convés da embarcação. As artes de pesca, uma vez localizadas pelo busca vida de madeira, requeriam descida de um mergulhador até o objeto perdido no fundo dos rios, para que lá este pudesse amarrar um cabo mais forte e com isso, trazê-la de volta a superfície. Já o busca vida feito de ferro, como o apresentado na figura 58, dispensa o trabalho do mergulhador, basta que ele esteja bem amarrado a um cabo forte.

Para utilizar o busca vida de ferro é indispensável amarrar uma corda forte e comprida em sua argola de atracação, em seguida soltá-lo na água até que toque o fundo e, em seguida, arrastá-lo horizontalmente pelo rio. Com isso, um de seus ganchos engata na arte de pesca perdida e esta é puxada de volta para a superfície. Não é necessário utilizar peso para submergir o busca vida de ferro, pois o ferro que possui peso suficiente para o desenvolvimento do trabalho.

O tamanho da corda depende da profundidade onde se encontra o objeto. Mas o Mestre do Busca Vida alerta que deve ser utilizada uma corda com no mínimo o tamanho da profundidade do rio mais a metade, ou seja, se a profundidade do rio é de 10m, deve-se usar uma corda de no mínimo 15m, de forma que o busca vida possa deitar ao chegar ao fundo do rio, pois assim seus ganchos ficam estrategicamente posicionados para içar a arte de pesca.

O busca vida é um elemento da cultura material da pesca que na realidade da Amazônia Tocantina, está em processo de transformação, tanto do material quanto da técnica de feitura. Percebe-se que o instrumento não perdeu sua essência performativa, mas está sendo

⁶⁸ A maçaranduba é também conhecida na localidade como uma madeira sentante, ou seja, aquela que não flutua e, por isso, era a mais apropriada para a construção do busca vida, pois submerge com facilidade e se torna mais durável em contato com a água.

reformulado pela cultura local e se reafirmando no processo cultural. Sua função pragmática para os pescadores locais parece ser seu grande aliado. E até que sujam outras tecnologias e os pescadores pobres do lugar possam ter acesso a elas, para içar e rocegar artes de pesca perdidas no fundo dos rios amazônicos, ele se fará presente.

3.2.5 O *matapi*

O *matapi* é uma arte de pesca destinada a captura de camarão água doce, mas que em alguns períodos do ano é também utilizado na captura do camarão de água salgada. Consiste num instrumento de pesca artesanal elaborado com um trançado de talas (tabuinhas), extraídos da palmeira *jupati*⁶⁹, estas, por sua vez são costuradas lado-a-lado com cordas naturais, extraídas do *cipó titica*⁷⁰.

As talas são dispostas em intervalo semelhantes à sua própria espessura. Este intervalo entre talas é também um recurso utilizado pelos pescadores locais na seleção do camarão. Moraes (2005) afirma que “(...) a distância entre as talas tem finalidade de classificação do tamanho do camarão que se pretende deixar preso [no *matapi*] (...)” (p. 65), e este aspecto é também um recurso utilizado pela legislação pesqueira brasileira como meio de regulação da captura do camarão.

O *matapi* tem a forma de um cilindro. No centro, possui uma porta, que é fechada depois de colocada a isca, a qual é aberta no momento da despesca ou retirada do camarão do interior da arte de pesca. As pessoas que pescam de *matapi* são conhecidas no furo Ipiramanha e em todas as Ilhas de Abaetetuba, onde realizou-se pesquisa de campo, como marisqueiras ou marisqueiros e as mulheres do lugar são as que mais se dedicam a esta atividade.

A isca utilizada na pesca do camarão consiste em uma trouxa pequena chamada de *poquêca* ou boneca. Ela é pequena, cabe na palma da mão e é feita com a folha de um vegetal

⁶⁹ A tala de *jupati* corresponde a uma tábua pequena, com aproximadamente 2cm de largura por 1,80m de comprimento, que é retirada do talo das folhas da palmeira *jupati* (*Raphia taedigera*). Ela é utilizada para tecer o corpo das artes de pesca *matapi* e folha de *pari*.

⁷⁰ O *cipó titica* (*Heteropsis flexuosa*) é um tipo de planta epífita, que vive no dossel de grandes árvores. Fornece uma corda natural que é utilizada no artesanato e na movelaria. Com a busca desenfreada e voraz por madeira amazônica, esta espécie não tem encontrado muito espaço para a sua reprodução (Lima, Walter, 2012).

de pequeno porte chamado de *arumã* ou *guarumã*, a qual é recheada com farelo ou farinha de babaçu e amarrada com uma fibra natural, geralmente a *envira*, retirada das folhas de uma palmeira de grande porte denominada *miritizeiro*. Com este mesmo fio natural, amarra-se a isca dentro do *matapi*, de maneira que a porta da arte de pesca fique também laçada e, consecutivamente fechada.

Os *matapis*, na maré baixa são fundeados e amarrados em varas que são fixadas na margem dos rios. Para nomear esta atividade, a comunidade local utiliza a expressão “colocar matapi”. Os *matapis* são colocados, geralmente, no final da tarde e retirados ao amanhecer do dia seguinte, portanto, capturando o camarão na maré noturna. A forma oblonga do *matapi* é alcançada pela introdução de dois aros de sustentação da sua parede, que são colocados no interior do objeto e, feitos a partir de um cipó chamado de *garachama*.

O *matapi* possui ainda dois funis laterais, também feitos de talas, com uma abertura circular ao fundo, por onde os camarões acessam o interior do cilindro, a fim de comer a isca que está na *poquêca*. Uma vez adentrando no *matapi*, os camarões ficam lá aprisionados até o momento da despesca, que acontece com a abertura da porta do *matapi*, depois que este encontra-se em solo firme ou no trapiche da casa das marisqueiras.

A porta de abertura e fechamento do *matapi* tem dupla função, ela serve tanto para colocar a *poquêca* dentro da arte de pesca, quanto para a retirada do camarão aprisionado. É feita do mesmo material do *matapi*, ou seja, um trançado de tala de *jupati* com cipó *titica*. O efeito de abre e fecha (performatividade técnica) é possibilitado pela maleabilidade que o cipó adquire em contato com a água. O mesmo cipó que une as talas da porta é trançado no corpo do *matapi* tornando essa porta parte integrante da arte de pesca. Na figura 59 é possível visualizar a arte de pesca *matapi* em destaque, com a porta aberta, por onde se coloca a *poquêca* ou isco e se realiza a despesca.



Figura 59: *Matapi* com a porta aberta. Utilizado para capturar camarão de água doce na região das Ilhas de Abaetetuba, Pará, Brasil.

Fonte: Foto da pesquisa de campo, 2015.

Caracterizando o uso e reuso de matéria industrializada, elementos procedentes da cultura urbanocêntrica têm sido incorporados pelos marisqueiros na feitura da arte de pesca *matapi*. Em alguns lugares da Amazônia Tocantina é possível encontrar a fibra de nylon substituindo o cipó de atracação da arte de pesca (cipó *titica*), na feitura do *matapi*, e a sacola plástica substituindo a folha de *arumã*, na feitura da *poquêca*. Em nossas andanças pelo interior da floresta já se encontrou até mesmo *matapis* sendo confeccionados a partir de garrafas de plástico. No que se refere ao *matapi* apresentado na figura 59, ele evidencia o uso da fibra plástica em sua feitura associada as matérias orgânicas de origem desta arte de pesca.

Elaborar instrumentos com a natureza dos quais foram apresentados neste subcapítulo, com tais características formais e performativas, incorporá-los à cultura material local e, com eles criar e realizar com precisão os movimentos necessários para a captura da fauna aquática de re-existência, revela também o rol de saberes produzidos pelos pescadores e pescadoras sobre o meio e com o meio em que vivem. Todo este aprendizado e suas articulações é entendido como o resultado do acúmulo diário de experiências perceptivas do corpo pescante

no meio físico e social, uma vez que “(...) todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção (...)” (Merleau-Ponty, 1945/2015, p. 280).

A imersão em campo revelou também que as artes de pesca construídas pelos pescadores investigados no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal são portadoras de potencialidades cênicas, pois ao serem utilizadas, cada uma delas desempenham movimentos muito particulares que revelam-se fontes de disparos para a criação artística, potencialidades estas presentes também na performatividade corporal dos pescadores e nas artes de pesca, que poderão ser reinterpretadas e desempenhadas neste projeto de teatro da floresta pelos corpos dos cenotécnicos e na forma de traquitanas cênicas.

Tabela 2: INFOGRÁFICO: LOCALIZAÇÃO DAS ARTES DE PESCA INVESTIGADAS.

3.3 A MULHER PESCADORA E AS QUESTÕES DE GÊNERO

“(...) as mulheres da Fuzeta não ficam ociosas, enquanto os homens se arriscam ao mar, não senhor! Todas trabalham: nas fábricas de peixe que há em Olhão, ou preparando o ‘biquedrao’⁷¹ pescado nas costas do Norte da África ... seja no que for. Mas, pensando bem, que vale o ganho de duas mulheres, uma delas já com o pé na cova? Além disso, sempre havia as despesas da casa, do dia-a-dia... (...)” (Santareno, 2016, p. 222).

No andamento do trabalho de campo para esta investigação se percebeu a preponderância do gênero masculino nos ambientes de pesca. Mas, apesar dessa territorialidade masculina, identificou-se também a presença da mulher em praticamente todas as etapas da cadeia produtiva da pesca de subsistência e artesanal a qual vivenciamos na pesquisa de campo. Tais percepções nos inquietou sobremaneira ao revelar que no interior desta cultura existem relações desiguais de poder, que terminam por se refletir em maior visibilidade aos homens pescadores.

A assimetria constatada em campo não deixou de nos surpreender, tendo compreendido que, por esta razão, poderíamos ir um pouco mais fundo, com isso, fazendo uma imersão nas questões de gênero na pesca, uma vez que percebemos também que a opressão sofrida pelos pescadores na relação com o dominante é replicada por estes, forças que reaparecem na sua relação com as mulheres pescadoras.

Visando conhecer melhor e refletir sobre a questão de gênero na pesca, sem fugir do foco da investigação principal em que este estudo se inscreve, optou-se por obter um panorama da produção de artigos sobre o tema, para tal recuou-se no tempo 10 anos (2005 – 2015) e realizou-se uma garimpagem nas plataformas e revistas científicas publicadas *online* e acesso gratuito que tratam da questão nas zonas em que realizamos investigação.

Membro de família/população originária do interior da floresta, denominada por Diegues (2004) como população ribeirinha amazônica, desde a infância que singramos os rios, furos e igarapés da Amazônia e neste cenário silvestre sempre foi possível se ver mulheres pescadoras também procedentes da população local atuando na captura da fauna

⁷¹ Possivelmente, uma corruptela da palavra biqueirão, nome vulgar do peixe *Engraulis enchrasicolus*, com o qual se faz conserva (Braz, 2016).

aquática em águas próximas das suas residências, desenvolvendo a pesca de *gapuia*⁷², a pesca de *faxina*⁷³, a pesca de *matapi*, entre outras, enquanto os homens mostram-se ainda hoje mais envolvidos com a pesca em águas distantes e encrespadas. Em ambos os casos, homens e mulheres desenvolviam e ainda desenvolvem meios de prover as necessidades materiais de suas famílias.

A ideia de abordar este tema e destacar a importância do trabalho feminino na pesca se dá a partir da percepção que tivemos no trabalho de campo e na lida com a literatura acadêmica, que revelou que as mulheres têm relevante papel na pesca, porém são invisibilizadas e quando abordadas em algumas investigações, aparecem como coadjuvantes. Se olharmos essa realidade pela lente do filósofo Foucault, é possível se ver claramente que há uma assimetria na relação de poder entre os gêneros na pesca de subsistência e artesanal praticada no Norte do Brasil, mas também em Portugal, assim como nas outras regiões do Brasil e em outros países da União Europeia, sem esquecer que tal desarmonia faz parte da realidade de comunidades haliêuticas de todos os continentes, como se pode constatar na literatura específica sobre o tema.

As reflexões que apresentamos em seguida trata-se de uma versão resumida dos artigos levantados. Em todas as publicações a que tivemos acesso procuramos extrair sua essência e esperamos, com este estudo, contribuir para tornar mais visível a situação que as mulheres pescadoras enfrentam no dia-a-dia e a atenção que as academias do Brasil e de Portugal lhes prestam.

3.3.1 A mulher pescadora da Amazônia Clássica⁷⁴

No estado do Amapá, o estudo que trata da participação da mulher em organizações sociais entre elas, a pesca, busca “(...) analisar a realidade particular das mulheres

⁷² A *gapuia* é uma modalidade de pesca de re-existência praticada nas zonas de várzea de maré da Amazônia. Consiste em esvaziar pequenos lagos que se formam no leito do rio com a maré baixa e retirar a fauna aquática retida, com o auxílio de um paneiro (cesto de fibras naturais).

⁷³ A pesca de *faxina* praticada na Amazônia consiste em obstruir os acessos de um curso d'água de pequeno porte com galhos, folhas e troncos de árvores, para com isso aprisionar o pescado. É também uma modalidade de pesca de re-existência. Em nosso parecer, consiste em uma versão pormenorizada da pesca de *tapagem*.

⁷⁴ Amazônia Clássica identifica uma denominação da divisão territorial da Amazônia brasileira utilizada por Vianna (1989) para se contrapor a denominação de Amazônia Legal. Para Vianna (1989) a Amazônia Clássica corresponde unicamente ao Norte do território brasileiro e compreende os estados do Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Rondônia e Roraima.

participantes ou não de organizações e movimentos sociais localizadas em comunidades do Arquipélago do Bailique, estado do Amapá, Brasil (...)” (Almeida *et. al.*, 2013).

Os autores não focam especificamente a pesca, mas as atividades produtivas de re-existência desenvolvidas pelas mulheres dessa fatia da Amazônia, enfatizando que a principal atividade desenvolvida nas comunidades é a pesca artesanal e a captura do camarão (realizada na modalidade pesca de re-existência), atividade esta que se destaca no contexto local. Neste cenário, foi constatado pelos investigadores que todas as mulheres participam de alguma organização social, mas consideram que ainda assim é uma participação pequena se comparada as demandas locais por direitos para as mulheres.

Segundo Almeida (*et. al.*, 2013), uma maior participação das mulheres nos movimentos sociais seria possível, caso elas tivessem esclarecimentos sobre seus direitos como pessoas humanas e não reproduzissem o que lhes foi ensinado como “atributo de mulher”, ou seja, que lhes cabe no mundo “casar e cuidar do lar”. Mas os investigadores são enfáticos ao afirmar que, embora as mulheres já tenham conquistado espaços no mundo contemporâneo, nas sociedades ditas rurais ainda existem ranços de comportamentos dominantes dos homens em relação às mulheres, uma vez que foram identificadas em campo posturas e comportamentos machistas e sexistas.

Os autores concluem, contudo, que o trabalho de campo revelou singelos indícios de mudança no cotidiano das mulheres, uma vez que a participação feminina nas organizações sociais, ainda que pequena, é para os investigadores um forte indicativo de mudança em andamento.

No estudo realizado com pescadores e pescadoras do entorno da Usina Hidrolétrica de Coaracy Nunes, também no estado do Amapá, Oliveira *et. al.* (2013) constataram que a mulher pescadora local, apesar de expressiva participação na pesca, foi totalmente invisibilizada na coleta de dados em campo, devendo-se isso às características da comunidade local, “(...) do tipo patriarcal, onde o chefe da família é o homem, que tem a responsabilidade do sustento da família e quem respondeu à maioria dos formulários (...)” (Oliveira *et. al.*, 2013, p. 91) aplicados na comunidade.

O estudo realizado por Oliveira (*et. al.*, 2013) nos leva a compreender que o padrão cultural local desqualifica e inferioriza a mulher, do mesmo modo como reforça, reproduz e naturaliza no tempo atual posturas opressoras que silenciam e não reconhecem a importância

do trabalho da mulher pescadora, apesar dela também gerar alimento e renda para a família tanto quanto os homens pescadores.

Do estado do Amazonas, destacamos o trabalho de Alencar (2013), que aborda as questões de gênero em projetos de manejo de recursos pesqueiros executados na Reserva de Desenvolvimento Sustentável de Mamirauá, onde a atividade pesqueira representa importante meio para prover o sustento das famílias do lugar e para o abastecimento do mercado local.

Alencar (2013) lamenta não haver no projeto de manejo de recursos pesqueiros da RDS Mamirauá⁷⁵ informações sobre as relações de gênero, não haver dados relativos ao papel desempenhado pelas mulheres na atividade e nem dados referentes ao volume de pescado produzido por homens e mulheres. Além de não se ter a quantificação da produção destinada ao consumo familiar, que na realidade da Amazônia brasileira, é geralmente executada por mulheres.

A autora dá conta que os fatores supracitados, ou seja, a total ausência de registro da produção local realizada pelas mulheres, somados a concepção de divisão sexual dos papéis presente no seio da comunidade local, o qual destina às mulheres o cuidado com a casa e com os filhos, terminam por afastar a mulher da pesca e contribuem sobremaneira para sua invisibilidade perante a sociedade, as instituições e até mesmo no interior da categoria de pescadores do lugar.

A autora compreende que o fato de não haver dados estatístico sobre a produção de pescado pelas mulheres é uma falha que contribui ainda para a não formulação de políticas públicas focadas para as mulheres pescadoras e, com isso, reforça mais a condição de invisibilidade como mulher pescadora, uma vez que,

“(...) a visibilidade é condição para que as mulheres, especialmente da zona rural, tenham maior participação na vida econômica, social e política de suas comunidades, e uma maneira de valorizar seu papel como sujeito histórico,

⁷⁵ Segundo a Sociedade Civil Mamirauá (2018) a RDS Mamirauá é a primeira Reserva de Desenvolvimento Sustentável brasileira e sua proposta é conciliar a conservação da biodiversidade com o desenvolvimento numa unidade habitada também por populações humanas.

conciliando assim os interesses das populações humanas com a conservação da biodiversidade (...)” (Alencar, 2013, p. 14).

Por outro lado, a autora destaca com certo otimismo que “(...) à medida que o trabalho das mulheres no manejo de pesca for conhecido, [este] pode contribuir para o seu reconhecimento como pescadora, e seus direitos como cidadã no sentido pleno (...)” (Alencar, 2013, p. 6).

Alencar (2013) conclui que mesmo com a não identificação das representações de gênero sobre a participação de homens e mulheres no projeto de manejo de peixes em Mamirauá, as mulheres conseguem apontar caminhos e dar visibilidade às suas necessidades, organizando-se politicamente, participando das Colônias, Associações ou Sindicatos dos pescadores.

O trabalho de Miranda e Barroso (2013) realizado nos estados do Amazonas e Tocantins centra-se na mulher da zona rural, onde a pesca, a agricultura e o extrativismo compõem a subsistência das famílias do lugar. Através de um estudo comparativo entre as políticas públicas voltadas para as mulheres nos dois Estados, chamadas de Organismos de Políticas para as Mulheres - OPMs, as autoras procuraram compreender se elas, as mulheres do lugar, se têm incorporado à perspectiva de gênero e, de que forma a atuação organizada das mulheres tem contribuído para o desenvolvimento regional.

As autoras asseguram que os OPMs, tanto no Amazonas como no Tocantins, caminham na contramão do movimento das mulheres, pois são carentes de representatividades diante dos movimentos sociais e de estrutura para funcionar, além do que os efeitos da desigualdade de gênero impactam as mulheres de forma distinta, dependendo da posição identitária e ética, orientação sexual e classe social.

Miranda e Barroso (2013) concluem que os OPMs, para se tornarem políticas públicas efetivas, devem levar em consideração as diferenças entre as origens das mulheres. Para tal, se faz necessário que os Estados os avaliem e encontrem caminhos que interliguem as questões de gênero com o desenvolvimento, para que, com isso, possam atender às peculiaridades das mulheres da floresta.

O estudo realizado por Machado (2007) com as mulheres das áreas de manguezais da vila de Guarajubal, município de Marapanim, no estado do Pará possibilitou a “(...) a análise da problemática ambiental e relações de gênero a partir de uma abordagem antropológica sobre uma parcela da população tradicional amazônica (...)” (p. 485).

Apoiada em Shiva (1993) a autora entende que a problemática de gênero, de trabalho e de educação vem ocorrendo a partir da complexidade dos problemas das sociedades em níveis locais e globais que atravessam as questões ambientais como poluição, degradação e pobreza.

Machado (2007) afirma que o trabalho da mulher é assimilado como de menor importância e invisibilizado pela sociedade da qual faz parte. E se essa mulher é cabocla⁷⁶ isto se acirra e atinge o extremo, quando se trata de uma mulher cabocla e pescadora, pois não bastasse a desvalorização em nível local, há ainda a desvalorização da mulher pelo poder público em todas as esferas.

A autora dá conta de que, em países cuja economia depende dos recursos biológicos, o conhecimento tradicional que as mulheres possuem sobre a fauna e flora e o ambiente natural local é fundamental para a preservação das espécies.

Machado (2007) conclui que, tanto na Amazônia, como em outras áreas, o reconhecimento e a participação das mulheres se mostra como um campo aberto que necessita de pesquisas e políticas públicas específicas, uma vez que “(...) a problemática envolvendo gênero e meio ambiente se revela como da maior importância (...)” (Machado, 2007, p. 490), entre as tantas demandas necessárias para garantir o respeito, a qualidade de vida e o bem estar da mulher na contemporaneidade.

O trabalho de Leitão (2013), realizado no contexto do projeto de pesquisa intitulado *Ações para Consolidar a Transversalidade de Gênero nas Políticas Públicas para a Pesca e Aquicultura*, que a autora coordenou durante o biênio 2010-2011 no Ministério da Pesca e Aquicultura desenvolveu-se em cinco estados brasileiros: Pará, Santa Catarina, Pernambuco, Ceará e Paraíba e teve como objetivo dar visibilidade ao discurso produzido pelas pescadoras artesanais na lida diária com a pesca, suas lutas e operações transformacionais na esfera econômica, cultural, social e política. No estado do Pará, a coleta de dados foi realizada com as mulheres pescadoras procedentes da localidade de Baía do Sol, situada na Vila de Mosqueiro e com mulheres pescadoras do município de Curuçá.

De acordo com Leitão (2013), mulheres e homens gerenciam seu tempo de forma distinta, embora ambos se orientem pelo ciclo das águas. No caso da mulher, a adaptação ao

⁷⁶ Cabocla é um termo utilizado para identificar a mulher do interior da floresta amazônica. Segundo Rodrigues (2006) trata-se de “(...) uma categoria de atribuição pelos outros e não de auto-atribuição, uma categoria de acusação e não de reconhecimento de direitos e prerrogativas (...)” (p. 121).

“regime das águas”⁷⁷, pode implicar a antecipação na execução de um trabalho, pois, quando a maré está propícia para a pesca no turno da manhã, a fim de cumprir com suas “obrigações domésticas”, esta mulher realiza os trabalhos na noite anterior ou tem que acordar mais cedo para realizá-lo, pois o trabalho na pesca não a isenta do trabalho doméstico.

A autora compreende que, apesar da mulher pescadora protagonizar uma diversidade de trabalhos dia-a-dia, ela ainda assim é percebida como coadjuvante, portanto profissionalmente menos valorizada quando se trata do seu trabalho na pesca. E esta invisibilidade contribui para aumentar ainda mais a sua marginalização e diminuir sua participação nos movimentos sociais da categoria, oportunizando, por outro lado, que os homens pescadores se façam presentes em maioria nas associações de classe.

No que diz respeito às dificuldades fundamentais enfrentadas no dia-a-dia, a autora destaca algumas semelhanças que atravessam os relatos das mulheres pescadoras dos cinco Estados pesquisados, são elas:

“(...) a discriminação ou invisibilidade da mulher na cadeia produtiva da pesca, o desconhecimento de muitas pescadoras sobre o acesso aos seus direitos sociais na pesca artesanal, a dificuldade de acesso aos espaços de poder dentro das Colônias e Associações de pescadores/as; os riscos e dificuldades de acesso aos Equipamentos de Proteção Individual (EPIs); a presença do atravessador e a necessidade de um comércio justo (...)” (Leitão, 2013, p. 103).

Não bastassem as dificuldades inerentes ao ser mulher e ser uma mulher pescadora na sociedade atual, a autora informa que estas mulheres ainda são economicamente desfavorecidas, pois o rendimento com o pescado é rotineiramente pequeno e a situação se acirra no período do inverno, tanto pela carência de peixe quanto de compradores.

Para finalizar, Leitão (2013) ressalta que o relato das mulheres pescadoras indica que as atividades domésticas e de cuidado são compreendidas pelos homens como de

⁷⁷ O regime das águas consiste em uma imposição da natureza por meio do ciclo das marés que terminam por influenciar no modo de vida do homem e da mulher amazônica. Para aprofundamento ver Sarraf-Pacheco, A. (2009). *En el Corazón de la Amazonía: identidades, saberes e religiosidades no regime das águas marajoaras*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, PUC-SP.

exclusividade feminina, uma vez que o fato de trabalhar na pesca ela não está dispensada do cuidado com os filhos, com a casa, pelo contrário, ela soma jornadas de trabalho e estas múltiplas tarefas são assimiladas pela cultura local como “função natural das mulheres”, da qual ela necessita dar conta.

3.3.2. A mulher pescadora em Portugal

A investigação realizada por Amorim (2005) a partir da análise de fontes documentais da viragem do século XIX objetivou “(...) aferir e discutir o espaço da mulher na organização de trabalho das comunidades piscatórias, em Portugal, em finais do século XIX, início do XX (...)” (2005, p. 658). neste inquérito ela se concentra na descrição do trabalho desenvolvido por mulheres no setor pesqueiro, trabalho esse que envolve praticamente todas as etapas da faina pesqueira, desde a preparação das artes de pesca à pesca em si (em modalidades distintas), do beneficiamento à comercialização do pescado. A questão de gênero na pesca não é enfatizada no trabalho da autora, mas diante do que a investigação revela é possível ter-se um panorama do papel da mulher neste setor e compreender a sua relação com as questões de gênero na Portugal da época.

Amorim (2005) assegura que a visibilidade do trabalho da mulher pescadora foi ofuscada durante muito tempo na literatura científica, que compreendia que o mar seria um território de exclusividade masculina. A autora informa que no bojo das transformações ocorridas no setor pesqueiro, que alterou o modo de produção, antes de base familiar para a pesca industrial (de maior envergadura), fez da figura masculina o elemento dominante e, com alguma variação, da mulher, participante.

Partindo dos estudos de Poinsard (1912) e Descamps (1935), onde são abordados aspectos do trabalho desenvolvido na pesca e na indústria de conservas por famílias de Setúbal e Lagos, Amorim (2005) compreende que “(...) a passagem para sectores a montante ou a jusante da pesca, no âmbito da industrialização, criou hierarquias de valores, enaltecendo ou degradando os papéis femininos (...)” (p. 661). Essas posições antípodas em relação ao trabalho da mulher no setor da pesca foram identificadas pela autora ao se debruçar sobre a cadeia produtiva do bacalhau e da sardinha e são influenciadas pelas circunstâncias e interesses locais dos dominantes.

No que tange ao alheamento da mulher pescadora do mercado de trabalho, Amorim (2005) destaca a pesca longínqua do bacalhau realizada em Terra Nova ou Groenlândia, no período do Estado Novo. A autora deixa claro que esta pesca foi completamente territorializada por homens. A mulher, neste caso, foi remetida para as atividades domésticas, com direito a folhetos contendo conselhos onde eram abordados temas relativos à alimentação infantil e ao cuidado que deveriam ter com as crianças (as quais, quando os maridos estavam na pesca do bacalhau eram, inclusive, identificadas na comunidade como “mulheres dos pescadores de bacalhau”).

No que diz respeito à conveniência da mão de obra da mulher para o setor pesqueiro, Amorim (2005) destaca a cadeia produtiva da sardinha costeira. Esta atividade representava importante fonte de receitas para Portugal durante a crise pesqueira da época, acrescido de um diferencial bastante oportuno, os baixos salários que eram pagos para as mulheres. Para elucidar este contexto a autora analisa o discurso proferido por Salazar (1932) às mulheres trabalhadoras da indústria de conservas, onde o ditador português as incentivava a dedicação ao trabalho nos “centros piscatórios e conserveiros”, em detrimento dos seus trabalhos domésticos.

A autora assegura que é uma “tarefa inglória” verificar o peso da participação feminina na pesca portuguesa do período, pois nenhum dos documentos produzidos pelo Estado ou entidades da pesca se preocupou em registrar com clareza esses dados, mas afiança que tais fontes documentais, ao mesmo tempo em que invisibilizam o peso do papel feminino na pesca, revelam que as mulheres atuavam nas diversas modalidades de pesca de água doce, salobra e salgada, do norte ao sul do país e que diante disto “(...) as mulheres simbolizavam a reserva necessária à continuidade em mar e em terra (...)” (Amorim, 2005, p. 674), ainda que assimiladas de importância secundária em algumas situações.

Por fim, a autora conclui que os dados deste inquérito não subsidiam conclusões quantitativas sobre a participação feminina na pesca portuguesa da virada do século XIX para o século XX, uma vez que “(...) a informação chega-nos distanciada pelo peso condicionador da informação produzida pelos poderes públicos e pela ausência da produzida pelas comunidades piscatórias (...)” (Amorim, 2005, p. 664), mas que nos diversos centros piscatórios de Portugal “(...) a mulher representa não apenas uma força de trabalho no sector, claramente observada, mas, acima de tudo uma agente determinante na sobrevivência familiar (...)” (Amorim, 2005, p. 671).

Para tratar da questão na atualidade em Portugal, dada a carência de estudos científicos e levantamentos qualitativos sobre esta temática, recorreremos à inserção no campo procurando conhecer as ações efetivas voltadas para a valorização e reconhecimento do trabalho da mulher na pesca e na aquicultura. Neste sentido podemos verificar e destacar o trabalho da AKTEA - *European Network of Women in Fisheries and Aquaculture* e do ICSF - *International Collective in Support of Fishworkers*, entidades que somam esforços e atuam junto aos grupos de mulheres pescadoras dos países da União Europeia, com vista a “(...) reforçar a voz das mulheres das comunidades pesqueiras na Europa (...)” (Quist, Frangoude & O’Riordan, 2010, p.1).

O relatório das ações deste coletivo, realizadas no ano de 2010, de autoria de Quist, Frangoude e O’Riordan (2010) intitulado *Reformulação da rede: A definição de uma agenda de gênero para sustentar a vida e os meios de subsistência na pesca e aquicultura*, dá um panorama das atividades desenvolvidas junto às mulheres pescadoras da Europa, e, particularmente, com os grupos de mulheres pescadoras de Portugal.

Segundo Quist, Frangoude e O’Riordan (2010), o ICSF – AKTEA, visando a preparação das mulheres pescadoras para o *workshop* que se propunha discutir e elaborar uma agenda internacional de gênero que pudesse influenciar o Programa Global das Pescas gerenciado pela *Food and Agriculture Organization of the United Nations* - FAO (Organização para a Alimentação e Agricultura das Nações Unidas) e também o fortalecimento das redes de mulheres pescadoras, aplicou um questionário e ministrou oficinas com temas relacionados com a divisão sexual do trabalho na pesca; a tomada de decisão das mulheres na pesca; as relações de gênero na pesca; os direitos das pescadoras; o gerenciamento da pesca por mulheres; seu impacto econômico; a aquicultura; bem como as mudanças climáticas e pesca.

No que se refere aos dados levantados pelo coletivo em Portugal e nos Açores, os autores relatam a existência de posturas sexistas diante do trabalho das mulheres pescadoras e entendem que estas posições precisam ser superadas. Nos Açores, as questões mais alarmantes dizem respeito à atividade de processamento do pescado onde as dificuldades são a sazonalidade do trabalho, que acaba incidindo sobre o salário das mulheres; o preconceito da população local sobre as mulheres que ao andar pelas ruas, depois da jornada de trabalho, exalam cheiro de peixe e, paralelamente, por isso, serem consideradas pela

comunidade local como ruins, visto que disputam e dividem o espaço de trabalho com homens.

No que diz respeito ao trabalho nas companhias de pesca, os problemas são ainda maiores: mesmo atuando em todas as etapas da cadeia produtiva da pesca, seu trabalho é visto como ajuda ao cônjuge que lá trabalha ou a extensão das atividades domésticas e, por essa razão, não é remunerado. Os autores asseguram que ainda há casos de algumas companhias de pesca restringirem o embarque de mulheres na equipe, por considerarem-nas dotadas de má sorte. Este último dado vai ao encontro do denominado mito amazônico da *panema*⁷⁸, abordado tanto por Torres (2007) quanto por e Soares e Scherer (2013) nos estudos sobre gênero na pesca que realizaram na Amazônia brasileira. O efeito prático desta postura termina por reafirmar a pesca como um território de exclusividade masculina.

No que diz respeito à divisão sexual do trabalho, Quist, Frangoude e O’Riordan (2010), asseguram que algumas assimetrias ainda persistem. No trabalho realizado no mar, a predominância é dos homens, por outro lado, as mulheres estão mais presentes no sector auxiliar do que na pesca em si. Mesmo na indústria de beneficiamento de pescado, onde há uma predominância de mulheres, as primeiras posições são ocupadas pelos homens. Os autores identificaram ainda que em algumas situações, as mulheres têm que fazer esforços especiais para provar que são tão capazes quanto os homens de progredir em suas carreiras e com um agravante, encontram-se em desvantagem nesta progressão, por terem que alternar o trabalho profissional como o trabalho doméstico e o papel de mãe.

Quist, Frangoude e O’Riordan (2010) concluem que, com a formação da AKTEA e das redes locais de mulheres na pesca, como a rede Estrela do Mar em Portugal, as mulheres de toda a Europa têm sido capazes de relatar experiências umas com as outras, se organizar e tornarem-se mais visíveis, como um grupo social de nível regional e nacional, e com isso, participar de forma mais ativa das tomadas de decisões que afetam o setor da pesca e o trabalho das mulheres pescadoras. Destacam ainda que tem havido uma evolução no que diz respeito à independência das mulheres, sobretudo nas novas gerações. A imagem de esposas dos pescadores está em processo de mudança e hoje é mais normal para elas obter apoio para

⁷⁸ Segundo Soares e Scherer (2013), a *panema* no contexto amazônico consiste numa má sorte para a caça e para a pesca, e esta, segundo a “sabedoria” local (e sexista) habitaria o corpo feminino, especialmente as mulheres grávidas e menstruadas. A mulher portadora de *panema*, portanto, traria todo o mau agouro e a má sorte para a atividade, fazendo com que fauna aquática, alada e terrestre não sejam capturadas pelos homens.

as suas tarefas domésticas, um pouco mais de autonomia na vida social e qualificação profissional enquanto pescadoras.

Considerando os critérios que estabelecemos para promover esta revisão de literatura, nesta versão de apresentação dos dados, optamos por abordar somente dois trabalhos de cada locus de estudo. O levantamento de textos possibilitou que trabalhassemos com a produção de 3 (três) estados, dos 6 (seis) que compõe a Amazônia Clássica, no Norte do Brasil (Vianna, 1989). Destes foi constatado que a maior produção de investigações científicas foi realizada no estado do Pará, seguido do estado do Amazonas e do estado do Amapá (nos demais não foram identificados trabalhos sobre o tema nas plataformas acessadas). Produzidos na última década em Portugal, foram encontrados 1 (um) artigo que atendia aos critérios deste estudo e 1 (um) relatório de atividades relacionadas com o tema.

Exercitando o olhar sobre os dados quantitativos, o que ele nos revela? Primeiramente que a academia do Norte do Brasil tem dado maior atenção para o papel desempenhado pelas mulheres na pesca, se comparada a academia portuguesa. Em Portugal, apesar da mobilização crescente sobre a questão do movimento das mulheres na pesca local e articulações com movimentos de mulheres pescadoras da União Europeia, a academia local parece ainda não ter compreendido a importância que este tema requer e os impactos que seu estudo pode promover para minimizar a assimetria de gênero na pesca.

No decorrer deste estudo foi possível participar do evento Quintas da Ria, debate promovido pela Universidade de Aveiro juntamente com a Câmara Municipal da Murtosa, Aveiro-Portugal, onde foi abordado o tema *As mulheres nas atividades econômicas da Ria* e que contou com a presença de Anabela Valente, mulher pescadora e membro da Rede Portuguesa de Mulheres da Pesca, que na ocasião expôs sobre o trabalho que o seu grupo está promovendo em Portugal, além de relatar as dificuldades e deleites de ser mulher pescadora.

Na ocasião, constatou-se reações favoráveis e não favoráveis por parte da plateia, diante das revelações da mulher pescadora. As opiniões favoráveis elogiaram a iniciativa e a coragem das pescadoras por resistir e em um território de gendramento⁷⁹ masculino. As

⁷⁹ Apoiado em Lauretis (1994) compreendemos o gendramento como territórios assinalados por peculiaridades de gênero impostas pelas culturas como verdades absolutas, coisas naturalizadas, ou seja, são aquelas coisas/espacos/comportamentos e outros que nossos educadores e a sociedade apontavam/apontam como sendo “coisas de homem” e “coisas de mulher”.

opiniões contrárias, mais críticas, revelaram que existe ainda uma parcela da comunidade masculina que não consegue assimilar a presença das mulheres na pesca local.

A dificuldade em aceitar e não reconhecer o trabalho da mulher pescadora nos leva a crer que o sistema educacional local precisa cada vez mais reforçar o tratamento que tem sido dado sobre as questões de gênero em todos os níveis de ensino, além da necessidade de inserções do poder público nas comunidades e associações, pois os posicionamentos expostos no evento revelaram o que pensa uma parcela da comunidade portuguesa e estes terminaram por não reconhecer o papel das mulheres pescadoras e não considerar a realidade da vida que essas mulheres enfrentam no dia-a-dia.

Durante a execução da investigação foi possível também perceber que a invisibilidade, a presença silenciada e a condição de “mão-de-obra-de-ajuda”, apesar dos esforços no Brasil e em Portugal, são atributos que, infelizmente, ainda caracterizam a mulher pescadora, cabendo ressaltar que os resultados práticos da desigualdade de gênero atingem as mulheres de forma diferenciada e isto está sujeito tanto à sua posição identitária e étnica, quanto à orientação sexual e classe social, como bem destacaram Miranda e Barroso (2013).

Sendo assim, concluímos este tópico desejando que a academia do Norte do Brasil, enquanto houver mulher pescadora em situação de alheamento de seus direitos e silenciamento de suas vozes, que continue problematizando e alardeando sobre a questão. Já em Portugal, compreendemos que é da maior importância que a academia local se empodere do tema e influencie o poder público, pois identificar, refletir, propalar e incentivar a criação de políticas públicas que visem reduzir a desigualdade de gênero na pesca ainda são formas de exercer papel relevante para a sociedade e pugnar por dias melhores para as mulheres pescadoras.

3.4 PESCA E DISCURSO OCULTO

A expressão discurso oculto é empregada por Scott (2013) para se referir às estratégias discretas de lutas e de resistências utilizadas pelos grupos ou sujeitos que se encontram em desvantagem, quando postos numa relação de poder, diante de seus dominantes. Corresponde, particularmente, ao discurso que se contrapõe ao discurso oficial ou público, já que, o discurso oculto é o que tem lugar “(...) nos rumores, no falatório, nas histórias

tradicionais, nas canções, nos gestos, nas anedotas e no teatro dos oprimidos (...)” (Scott, 2013, p. 19), entre outras formas de manifestação individual e coletiva.

Reconhecemos, a partir da experiência teórica e de campo vivenciada no Norte do Brasil e no Centro-Sul de Portugal, que a prática efetiva da pesca artesanal e de re-existência pode ser compreendida como uma forma de discurso oculto, proferido pelos pescadores e pescadoras diante do avanço de outras propostas de vida e morte desencadeadas pelos poderes tecnológicos e políticos, uma vez que estas modalidades de pesca se encontram cada dia mais pressionadas pelas legislações ambientais e pesqueiras vigentes na União Europeia e no Brasil. Aspectos destas pescas são colocados na ilegalidade, geralmente a partir do discurso oficial validado pela ciência da área, uma epistemologia hegemônica que irreleva a importância da atividade pesqueira desenvolvida por pescadores e pescadoras pobres como meio de reprodução material e simbólica das populações locais de base haliêutica.

Compreendemos que neste cenário de resistência aos valores dominantes motivados pela necessidade de sobrevivência em que a pequena pesca se insere, o discurso oculto se manifesta de duas maneiras muito específicas: uma delas é através do movimento corporal elaborado e reelaborado na e para a pesca, ou seja, no uso de uma linguagem gestual, performativa como atitude de resistência; a outra forma se dá na utilização das artes de pesca de princípio artesanal como meio para a captura da fauna aquática. A confecção e utilização de instrumentos com arranjos tecnológicos locais, geralmente manufaturas, asseguram a sobrevivência/resistência da pesca artesanal e de re-existência, na contramão dos avanços tecnológicos do setor da pesca, aos quais só têm acesso os denominados padrões de pesca e companhias de posses ou os quais conseguem se beneficiar com os financiamentos públicos e privados.

Produzir artes de pesca e pescar requer movimentos, gestos do corpo pescante. No que diz respeito ao gesto, o Dicionário Eletrônico Houaiss (2009) assegura que esta palavra indica o movimento do corpo, particularmente das mãos, braços e cabeça, sejam movimentos voluntários ou não, que podem revelar estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo tão simples como um aceno ou mesmo uma mímica.

Autores como Weil e Tompakow (2011); Guglielmi (2009); Orlic (1977) e muitos outros asseguram que o corpo pode falar. Se ele fala, então fala também por seus movimentos intencionais ou não, executados no tempo e no espaço, visto que “(...) a fala é integralmente motricidade e inteligência (...)”, como afirma Merleau-Ponty (2015, p. 264). Ou seja, a fala

é a articulação dos movimentos corporais com a capacidade de compreensão da natureza das coisas e do significado dos fatos.

No que diz respeito à pesca, compreendemo-la como uma atividade cultural de base oral produtora de sentidos e meio de sobrevivência que requer o aprendizado e o domínio de um conjunto de gestos ou performatividades elaborados e reelaborados desde a confecção até a utilização das artes de pesca. Corrobora com este raciocínio a afirmação de Merleau-Ponty (2015) ao afirmar que “(...) sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido (...)” (p. 269). Assim, os gestos ou performatividades adquiridos por pescadores e pescadoras durante toda a vida na pesca artesanal e de re-existência, fazem de seus corpos a principal ferramenta de diálogo com o mundo. É o domínio da gramática gestual da pesca e os saberes a ela entrelaçados que lhes permite sobreviver e resistir aos valores antípodas decorrentes das novas formas de relacionamento humano/mundo perpetrados por culturas hegemônicas.

Complementa a ideia da fala do corpo pelos gestos o ponto de vista de Merleau-Ponty (2015) ao assegurar que “(...) o sentido do gesto não está contido no gesto enquanto fenômeno físico ou fisiológico (...). Mas é a definição do corpo humano apropriar-se, em uma série indefinida de atos descontínuos, de núcleos significativos que ultrapassam e transfiguram seus poderes naturais (...)” (p. 262). Neste sentido, o corpo da pesca - especialmente, na pesca artesanal e de re-existência - fala quando pescadores e pescadoras se movimentam, tornando, seus gestos e performatividades verdadeiros atos de resistência aos valores hegemônicos proferidos no interior desta cultura.

E que valores hegemônicos são esses que territorializam o interior da cultura da pesca? Então existe tensão no interior da cultura pesqueira?

Na obra *A pesca sob o capital: A tecnologia a serviço da dominação*, Mello (1985) se debruçou sobre as relações de poder entre capital e trabalho no universo da produção pesqueira, a partir da realidade encontrada no município de Vigia de Nazaré, Pará-Brasil, durante os anos 80 do século XX, onde constatou que a tecnologia e o processo produtivo se transformaram em mecanismo de dominação dos mais poderosos do setor da pesca sobre os pescadores artesanais.

No interior da cultura da pesca, revela Mello (1985), a tensão entre dominadores e dominados se dá nas relações de trabalho, quando pescadores artesanais são absorvidos pelos padrões da pesca industrial por serem considerados pescadores completos sem que sejam

recompensados de forma justa por isso; e também pelo domínio tecnológico, através do qual as inovações no setor produtivo evidenciam que quem pode mais financeiramente adquire mecanismos mais eficazes de deslocamento nas águas, de localização dos cardumes, captura do pescado e de suposta adequação à legislação ambiental/pesqueira⁸⁰.

O autor entende que o domínio tecnológico no interior da cultura pesqueira deveria ser um fator neutro de progresso e transformação social, mas concepções de mundo e de modos de produção díspares terminam por torná-la uma arma preciosa de dominação nas mãos do capital e, com isso, “(...) tem reservado para o homem nativo [da Amazônia] apenas o destino de força de trabalho barata (...)” (Mello, 1985, p. 4).

No que diz respeito às técnicas nativas de pesca e, por conseguinte, às artes de pesca artesanais, o autor revela que o olhar dispensado pelo capital é totalmente desqualificante. O discurso oficial ou público versa que, “(...) estas são vistas como processo produtivo *irracional e atrasado*, [que possui um] primarismo tecnológico [com modo de produção que compõe um sistema] anti-econômico e desprovido de condições para progredir (...)” (Mello, 1985, p. 4).

No que se refere aos saberes de base oral, os quais também são construídos e articulados por pescadores e pescadoras no dia-a-dia da pesca, Hall (2016) alerta que:

“(...) a sabedoria do senso comum do povo, forjada muitas vezes em confronto histórico com as forças dominantes, gerada nos espaços subordinados da sociedade, pode ser conquistada, colonizada, virada do avesso e fazê-la falar os idiomas em que a hegemonia é produzida. O bloco hegemônico é sempre um bloco radical. Procura cortar o solo sob as formas anteriores de hegemonia, assentamento e consenso. Ele quer reverter as tendências históricas e produzir um novo sentido. Precisa inserir-se nos poros da consciência prática dos seres humanos. E a noção de que isso não tem nada a ver com a cultura, de que está fora da ideologia ou é algo

⁸⁰ O questionamento subjacente nesta última frase se deve as inúmeras notícias que veiculam nos meios de comunicação da Amazônia brasileira, sobre as apreensões pelo poder público local de carregamentos de pescados que são capturados fora dos padrões e períodos legais, além dos indícios de descarte indiscriminado da fauna acompanhante indesejada em alto mar.

realmente ditado pela posição na estrutura de classe, é uma ideia absolutamente absurda (...)” (Hall, 2016 p.179).

Neste sentido, Mello (1985) da conta que os pareceres oficiais apresentados à comunidade amazônica foram fundamentados em pesquisas científicas e procuram justificar a implementação de meios tecnológicos mais eficazes e que visassem garantir uma maior produção pesqueira. A nosso ver, estes pareceres se caracterizam também como o discurso oficial ou público destacado por Scott (2013), agora proferido pelo setor da larga produção pesqueira amazônica e validado pela ciência da área, que passa a assumir papel hegemônico no setor das pescas.

Ao nosso ver, a tensão entre dominadores e dominados é contínua, a interpretação que se faz deste fenômeno social nos leva a perceber que o pescador e a pescadora artesanal, ainda assim procuram resistir à dominação provocada pelos valores contemporâneos de desenvolvimento quando movimentam o corpo na pesca e elaboram artes de pesca artesanais, pois ao pescar e ensinarem o ofício aos filhos proferem e perpetuam seus discursos ocultos de resistência e sobrevivência.

CAPÍTULO IV – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA A CRIAÇÃO DAS TRAQUITANAS CÊNICAS

“(...) os factos sociais não são ‘coisas’ e a sociedade não é um organismo natural, mas sim um artefacto humano. Do que se precisa é de compreender o significado dos símbolos sociais, artefactuais e não explicitar as realidades sociais externas (...)” (Lessard-Hérbert et al., 1994 citado em Guerra, 2014, p. 15).

Criar corresponde a uma capacidade humana de formar algo novo, ou algo sob uma nova perspectiva, em todo e qualquer domínio de saber (Ostrower, 2009). Em o *Ato de Criação*, Deleuze (1999) assegura que “(...) as ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma ideia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma idéia em tal ou tal domínio (...)” (p. 2). Neste sentido, como já ressaltado na introdução, esta investigação visa criar o projeto de cinco traquitanas cênicas a partir da articulação dos saberes da cenotécnica dos teatros ocidentais com os saberes embutidos nas artes de pesca procedentes do Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal, de modo a contribuir para a decolonização do cenotécnico no *Teatro Cacuri*.

Para tal, foi necessário refletir e criar procedimentos metodológicos para concretizar o processo criativo e investigativo. As propriedades das artes de pesca foram tratadas como dispositivos para esta criação, uma vez que “(...) todas as formas comportam vários aspectos, [inferindo], não paramos de descobrir nelas maravilhosas propriedades (...)” (Kandinski, 2008, p. 27). Assim, as propriedades identificadas nas artes de pesca, as quais denominamos de potencialidades cênicas, são acumuladas, mescladas, articuladas com a cenotécnica.

Desta forma, este capítulo tem como objetivo apresentar o percurso metodológico utilizado na presente investigação, a partir da descrição dos procedimentos realizados para a coleta e análise dos dados obtidos na pesquisa de campo. No entanto, julgamos necessário esclarecer que esta investigação se caracteriza, quanto a natureza, como aplicada, pois tem como objetivo formular conhecimentos necessários para uma aplicação prática e direcionados à resolução de problemas específicos (Prodanov & Freitas, 2013). Neste caso, a investigação foi dirigida para a concepção das traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri* visando a decolonização do cenotécnico, a partir da articulação de saberes e fazeres da

cenotécnica e da pesca, sob os olhares dos Estudos Culturais e da perspectiva Decolonial.

Também é importante ressaltar que esta investigação se desenvolve a partir do paradigma qualitativo. Barker (2004) afirma que um paradigma é compreendido como um campo ou domínio de conhecimento que engloba um vocabulário específico e um conjunto de práticas. Guerra (2014), por sua vez, complementa que uma pesquisa realizada sob este paradigma “(...) designa uma variedade de técnicas interpretativas que têm por finalidade descrever, decodificar, traduzir certos fenómenos sociais que se reproduzem mais ou menos naturalmente (...)” (p. 11), os quais não podem ser interpretados em sua essência por paradigmas quantitativos.

Guerra (2014) também observa que o paradigma qualitativo é caracterizado por enquadrar práticas de pesquisa diferenciadas e possuir diversas formas de recolha, registro e tratamento dos dados coletados. Prodanov e Freitas (2013) sublinham que numa investigação dificilmente se utiliza exclusivamente um único método, pois nem sempre um único consegue ser suficiente para nortear os procedimentos necessários durante todo o percurso investigativo. Nesse sentido, esta investigação utilizou diversos métodos para a coleta e análise dos dados obtidos com objetivo de alcançar a dimensão artística da criação das traquitanas cênicas; e a dimensão política, a partir da articulação saberes da cenotécnica e da pesca para a decolonização do cenotécnico no *Teatro Cacuri*.

O uso de diversos métodos adotados para coleta e análise de dados justifica-se porque o produto deste estudo tem também uma dimensão artística e para investigações em arte não há “metodologias estabilizadas” que se encontrem ao alcance dos investigadores, tal como nas “ciências clássicas” (Dias, 2015). Este fator implica ao artista/investigador refletir sobre o próprio método, uma vez que numa investigação em artes “(...) mais que procurar entender-se a própria obra, deve procurar entender-se o próprio processo (...)” (p. 51) bem como as estratégias adotadas e os seus desdobramentos na consolidação da investigação.

Corroborando com essas constatações, verificou-se que os Estudos Culturais favorecem métodos qualitativos focados no significado cultural de fatores concretos, uma vez que a abordagem qualitativa se concentra nos significados gerados pelos atores, produzidos através da observação participante, entrevistas, grupos focais e análise textual (Barker, 2004).

Assim, Baptista (2009) observa que fomentar a construção de uma cultura de diálogo entre as diferentes disciplinas constitui um desafio para do campo dos Estudos Culturais e

que esta vocação para a interdisciplinaridade, efetivamente, acolhe investigações e investigadores de origens muito distintas, mostrando-se, dessa forma, um campo potencialmente fértil e receptivo para as investigações qualitativas em artes. Além do que, “(...) nenhuma das linhas de investigação propostas no âmbito do Estudos Culturais se exclui mutuamente, antes sugerem múltiplas possibilidades de cruzamentos, até porque os métodos utilizados apesar de serem diversos, podem complementar – se (...)” (p. 459).

Realizadas essas considerações, este capítulo apresenta-se dividido em quatro subcapítulos, o primeiro caracteriza os locais de realização da pesquisa de campo na pesca; em seguida, será descrito sobre o perfil dos mestres pescadores e da mestra pescadora entrevistados. Posteriormente, será apresentado os procedimentos metodológicos para a recolha dos dados, e por fim, os procedimentos metodológicos de análise dos dados.

4.1 CARACTERIZAÇÃO DOS LOCAIS DE PESQUISA DE CAMPO NA PESCA

4.1.1 Mergulho nas águas geladas

O título do presente tópico tem relação com a temperatura das águas do Oceano Atlântico e dos rios que recortam o território português. Mergulhar nas águas geladas, nesta investigação, não quer dizer necessariamente submergir o corpo nas águas do mar, dos rios ou da ria, mas uma metáfora que sugere conhecer, analisar e refletir sobre as artes de pesca utilizadas pelos profissionais da pesca portuguesa.

Nesse sentido, este tópico visa descrever os locais visitados durante a pesquisa de campo nas zonas de pesca em Portugal. Iniciamos com a descrição da Ria de Aveiro, situada no litoral Centro de Portugal, a qual corresponde a uma laguna costeira de águas pouco profundas, ligada ao Oceano Atlântico, na foz do rio Vouga por meio de sua embocadura (Dias, 2009). Verificou-se que a Ria de Aveiro é recortada por muitos canais de maré que possuem vegetação aquática de tonalidades que vão do verde-escuro ao verde esmaecido e que contrastam com a tonalidade clara e límpida da água, refletida sob a incidência da luz do sol. Esse conjunto de informações visuais identificadas no ambiente local sugerem a formação de composições visuais esfumaçadas, tal qual se pode ver no fundo das pinturas

davincianas⁸¹. Este esfumaçado termina por delimitar, ainda que suavemente, a silhueta do lugar. Mas a paisagem deste ambiente é mutável e efêmera, pois identificou-se que sua visualidade também pode ser alterada pelas condições climáticas, pela intensidade ou ausência de luz e pela ocorrência de neblina.

As águas geladas da Ria de Aveiro, nos limites da região da Torreira, assim como das demais localidades onde se realizou pesquisa de campo em Portugal (rio Tejo, na altura de Alhanda; Santa Luzia, na Tavira; e da praia da Torreira), servem também de habitat, refúgio e comedia⁸² para a fauna local. As águas geladas de Portugal trazem e levam vidas, a da Ria de Aveiro, especialmente, “(...) é uma mãe, a Ria é um jardim (...)” (M. dos Chinchorros, entrevista, 08 setembro, 2014). O Mestre dos Chinchorros nos brinda este fragmento de seu depoimento para se referir a Ria de Aveiro como um ecossistema de grande produção e diversidade de alimentos e, na oportunidade nos informou que, por essa razão, ela também representa a alternativa de trabalho para a população do lugar. Com isso, a Ria disponibiliza as condições para o desenvolvimento de modos de vidas em simbiose com o meio natural e formas de manutenção da vida local.

No que se refere localização da praia da Torreira, segunda zona de pesca investigada, a Junta de Freguesia da Torreira (2017) assegura que a região da Torreira está situada em segmento do cordão litorâneo de Portugal e se estende da localidade de São Jacinto ao Furadouro, compreendida entre o Mar (onde está localizada a praia da Torreira) e a Ria. A região da Torreira pertence ao município da Murtosa, que por sua vez está localizado nas Região Centro de Portugal e integra o distrito de Aveiro (Câmara Municipal da Murtosa, 2018).

A terceira zona de pesca investigada, denominada Alhandra, corresponde a uma vila localizada na margem direita do rio Tejo, no sentido embocadura. Junto com as localidades São João dos Montes e Calhandriz formam uma freguesia, a qual pertence ao município de Vila Franca de Xira. Este município, por sua vez, se localiza na região de Lisboa e sub-região da Grande Lisboa (Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2015).

⁸¹ As pinturas realizadas por Leonardo Da Vinci possuem, quase sempre, um esfumado que dá a impressão no observador que a paisagem de fundo está distante e se desmanchando. O *sfumato* (esfumado), por sua vez, corresponde a uma “(...) técnica pictórica em que se diluem os contornos, tons e conteúdos das formas, sem rastro da pincelada (Escudero, Gómez & Murillo, 2015, p. 190).

⁸² A comedia, palavra utilizada na Amazônia, possivelmente derivada do verbo comer, identifica o lugar onde a fauna aquática, alada ou terrestre recorre quando necessita se alimentar.

A quanta zona de pesca investigada, denominada Santa Luzia, é uma freguesia portuguesa do concelho de Tavira. O concelho de Tavira está localizado no sul de Portugal, no Algarve, mais precisamente no Sotavento Algarvio, e este, por sua vez, divide-se em três sub-regiões que vão da orla marítima para o interior: o litoral, o barrocal e a serra (Câmara Municipal de Tavira, 2018). Santa Luzia é também denominada de a capital mundial do polvo, pois está localizada na sub-região litorânea, na Ria Formosa, o que a predispõe para desenvolver e “(...) carrega[r] na sua essência os costumes e saberes das gentes do mar (...)” (Junta de Freguesia de Santa Luzia, 2018) e, especialmente, pela prática da pesca do polvo que é amplamente desenvolvida no lugar.

4.1.2 Mergulho nas águas mornas

O título deste tópico também tem relação com a temperatura das águas do Norte do Brasil. Mergulhar nas águas mornas da Amazônia, neste trabalho, é colocar o corpo investigativo disponível para conhecer, analisar e refletir sobre as artes de pesca utilizadas pelos profissionais da pesca local, onde também foi possível investigar artes de pesca utilizadas em águas fluviais e marinhas.

As águas fluviais da Amazônia, em sua maioria, são águas tingidas de sedimentos que descem pelas margens dos rios. São denominadas pela população local de águas barrentas, fazendo referência a tonalidade e ao tipo de terra denominada barro, ou mesmo águas *tipitingas*⁸³. Têm tonalidades barrentas, especialmente as águas que são trazidas pelo rio Amazonas, que vêm despencando desde a sua nascente, na Cordilheira dos Andes, no Peru e que desembocam no Oceano Atlântico, nos limites do Estado do Pará. Em seu percurso, as águas barrentas e mornas do rio Amazonas incorporam outros corpos, ou seja, microrganismos, que servem de alimentos para a fauna aquática (Silva & Noda, 2016).

Essas águas sedimentadas ao chegarem no estuário, banham o arquipélago marajoara, a Costa Marapatá e a Região das Ilhas de Abaetetuba, localizada no estuário sul do rio Amazonas (Hiraoka & Rodrigues, 1997), zonas de utilização da maioria das artes de pesca

⁸³ Tipitinga é uma palavra de origem tupi (*tipi'tiga*), que significa 'turvo'. Diz-se das águas que, apesar de barrentas, são esbranquiçadas (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009).

brasileiras investigadas neste trabalho e que também foram os dispositivos para a criação das traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri*.

Em Abaetetuba foram investigadas artes de pesca utilizadas em quatro zonas distintas, sendo uma delas em toda a região. O município está localizado na denominada zona fisiográfica Guajarina, na margem direita do rio Tocantins, sentido nascente/foz (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2018), mas precisamente “(...) às margens do Rio Maratauíra (ou Meruú), que é um afluente do rio Tocantins (...)” (Prefeitura Municipal de Abaetetuba, 2017). A sua zona de várzea é marcada pela insularidade (Gonçalves et al., 2016). Esta rede hidrográfica é formada por aproximadamente 72 ilhas e denominada de Região das Ilhas de Abaetetuba (Prefeitura Municipal de Abaetetuba, 2017).

Em Abaetetuba estão localizadas quatro das cinco zonas de pesca investigadas em campo no Brasil, uma na sede do município e três na Região das Ilhas: o furo Maracapucu, o furo Ipiramanha e a Costa Marapatá. O furo Maracapucu recorta praticamente toda a Região das Ilhas, ele liga a Costa Marapatá a sede do município. Este curso d’água é a principal via de acesso as embarcações de pequeno e médio porte que navegam pela região do Marajó em direção a sede do município de Abaetetuba.

O furo Ipiramanha está ligado a margem esquerda do furo Maracapucu, sentido Abaetetuba/Costa Marapatá e permite a ligação com o furo Tucumanduba. A Costa Marapatá, por sua vez, diz respeito a zona costeira da Região das Ilhas de Abaetetuba, ela demarca os limites do município com a região marajoara. Segundo Lustosa (1976) a baía de Marapatá dá trabalho aos navegantes quando está de mau humor, pois “(...) Marapatá é um prolongamento da baía do Marajó (...)” (p. 265), que se tornou conhecida também por possuir águas bastantes encrespadas e afundar embarcações, do mesmo modo, pelo seu potencial pesqueiro.

A quinta zona investigada no Brasil foi a Reserva Extrativista Marinha de Maracanã, uma Unidade de Conservação Federal⁸⁴ (Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, 2018), que está localizada no município de Maracanã, no Nordeste Paraense, na região denominada Amazônia Atlântica, onde está localizada a praia do Porto da Penha (Prefeitura Municipal de Maracanã, 2018), onde se pesca camarão com a arte de

⁸⁴ Segundo o Ministério do Meio Ambiente do Brasil (2018), as Unidades de Conservação “(...) são espaços territoriais, incluindo seus recursos ambientais, com características naturais relevantes, que têm a função de assegurar a representatividade de amostras significativas e ecologicamente viáveis das diferentes populações, habitats e ecossistemas do território nacional e das águas jurisdicionais, preservando o patrimônio biológico existente (...)” (<http://www.mma.gov.br/areas-protegidas/unidades-de-conservacao/o-que-sao>).

pesca Puçá de Arrasto. Esta região durante o inverno amazônico⁸⁵, também fica com a água barrenta, ou seja, com sedimentos que servem de alimento para a fauna aquática local. Esta particularidade se deve também a forte incidência de chuvas sobre a terra descampada que, sem o anteparo da cobertura vegetal, lixiviam o solo e levam microrganismos, além de frutos, cascas e sementes para os rios que, por sua vez, desembocam no mar, ainda assim, a água se mantém morna e propícia para a reprodução da fauna aquática e, por conseguinte, para a pesca.

4.2 PERFIL DOS MESTRES PESCADORES E DA MESTRA PESCADORA ENTREVISTADOS DA PESQUISA DE CAMPO

“(...) o conhecimento sobre o agente principal da pesca é importante, visto que não é adequado analisar os instrumentos de captura separados de quem os utiliza, pois a retirada de biomassa pela atividade pesqueira não é um processo meramente tecnológico, nem independente de variáveis culturais (...)” (Matsumoto, 2003, citado em Oliveira *et al.*, 2013, p. 84).

Os mestres pescadores e a mestra pescadora são os profissionais da pesca portuguesa e brasileira com os quais se tornou possível realizar a pesquisa de campo na pesca, que se deu por meio de entrevistas e, em alguns casos, observação participante nas suas práticas pesqueiras para esta investigação. Todos os entrevistados atuam ou já atuaram na pesca local e são responsáveis pela elaboração e manutenção das artes de pesca que utilizavam do dia-a-dia. São artífices que demonstram dominar sobremaneira a construção de artes de pesca e delas fizeram/fazem o meio de re-existência e dão significado a suas vidas e lutas.

Na convivência com seus pares e ancestrais recentes, aprenderam os saberes da pesca e partilham com os mais jovens, como uma forma de deixar um legado aos novinhos, para que possam lhes auxiliar também na sobrevivência pessoal e comunitária. A este respeito, Sennett (2013) entende que “(...) o artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento (...)” (p. 30).

⁸⁵ Para o amazônida, o inverno diz respeito ao período de maior intensidade pluviométrica sobre a região, o qual se inicia em fins de novembro e termina por volta do mês de março.

O que neste trabalho denominamos de mestre, Sennett (2013) denomina de artífice, e esta “(...) palavra, artífice, evoca imediatamente uma imagem (...)” (p. 29), e essa imagem pode ser constatada “(...) na oficina de um carpinteiro, num laboratório onde uma técnica analisa um material e numa sala de concertos onde atua um regente de orquestra (...)” (p. 29-30). Neste sentido, compreendemos que a imagem do artífice pode também ser encontrada nas oficinas e portos de abrigo onde pescadores constroem e fazem a manutenção das artes de pesca em Portugal e os portos, giraus⁸⁶ e oficinas onde os pescadores do Norte do Brasil executam os mesmos serviços. Assim, a imagem destacada por Sennett (2013) pode ser encontrada no ambiente físico em que profissionais de toda e qualquer artesanaria desenvolvem sua arte e seu trabalho.

Neste sentido, para melhor descrever o perfil dos entrevistados, este tópico se divide em dois, os quais apresentam o perfil dos mestres portugueses e; dos mestres e da mestra de nacionalidade brasileira, respectivamente. É importante ressaltar que os sujeitos desta investigação são denominados de mestre e mestra da arte de pesca sobre a qual forneceram entrevista e possuem saber reconhecido pela comunidade na qual estão inseridos. Esta substituição dos nomes verdadeiros ocorre a partir das recomendações de Bogdan e Biklen (2013), que asseguram que em uma investigação “(...) as identidades dos sujeitos devem ser protegidas, para que a informação que o investigador recolha não possa causa-lhes qualquer tipo de transtorno ou prejuízo (...)” (p. 77).

4.2.1 Mestres das águas geladas

Para um melhor conhecimento dos mestres investigados nas águas geladas, apresenta-se um perfil sucinto.

O primeiro entrevistado foi o Mestre das Cabritas, 56 anos, nascido e criado na zona da Torreira, Ria de Aveiro – Portugal. É profissional da pesca desde a juventude e trabalhou com vários tipos de artes de pesca, entre elas as redes chinchorro, as redes de arrasto de fundo com porta, as redes da arte xávega⁸⁷ e a pesca com a cabrita. Revelou que o saber

⁸⁶ Girau é um tipo de plataforma ou solo criado pelos moradores das regiões de várzea da Amazônia, a fim de continuar a ter espaço para desenvolvimento de atividades, mesmo com a maré alta.

⁸⁷ A arte xávega é uma arte de pesca de beira de mar utilizada na costa portuguesa a partir de 1750, possivelmente, originária do Norte da África, onde ainda é empregada (Lopes, 2006). Ela corresponde a uma

sobre pesca foi aprendido por meio da oralidade, pois seu pai era pescador e, com ele, aprendeu a pescar desde cedo. O convívio familiar, o contato com seus pares e a prática diária no ambiente de pesca possibilitam o aperfeiçoamento dos seus conhecimentos pesqueiros.

O Mestre das Cabritas informou que estudou no ensino formal até a 6ª classe e se tivesse tido a oportunidade de ter estudado mais dois anos, teria se tornado professor, pois no tempo de sua juventude era permitido exercer a regência de classe com oito anos de estudos. Revelou também que se recente bastante de ter parado de estudar aos 12 anos de idade, mas por ser o filho mais velho e possuir seis irmãos menores, sua colaboração na pesca junto aos pais foi necessária para aquisição do sustento da família. Além do que, seus pais não foram alfabetizados na cultura letrada e a única alternativa de sobrevivência da família era trabalhar na pesca na Ria de Aveiro.

Atualmente ele pesca com a arte de pesca denominada de cabrita, ofício que executa há, aproximadamente, 35 anos. Informou que se dedica a pescar com este instrumento pela relação custo/benefício que esta arte apresenta, pois, a cabrita oferece ao pescador uma maior margem de lucro e exige menor tempo de trabalho. Segundo o Mestre das Cabritas, em apenas 4 horas diárias de atividade é possível apanhar, na Ria de Aveiro, quantidade suficiente de ameijoas e berbigões para serem comercializados. Informa ainda que muitas pessoas do lugar se dispõem a pescar com a cabrita e que esta arte de pesca é de fundamental importância para a sobrevivência das pessoas que trabalham na Ria, pois nesse ambiente natural “(...) sempre há lugar para mais pessoas garantirem a sobrevivência (...)” (Mestre das Cabritas, entrevista, 08 setembro, 2014).

O segundo entrevistado foi o Mestre dos Chinchorros, 58 anos. Nasceu e foi criado na Torreira, Ria de Aveiro, Portugal, onde reside. Seus pais eram moliceiros⁸⁸ e também

grande rede, com um saco no meio, que é lançada na água com o auxílio de barcos e puxada para beira com o auxílio de tratores. No passado, em Portugal, a arte xávega era puxada por homens, mulheres e até crianças (Lopes, 2006). Em trabalho de campo realizado na praia da Torreira, Aveiro-Portugal, no qual presenciamos a pesca com a arte xávega, tomamos conhecimento que antes dos tratores, o gado bovino eram utilizados para retirar as redes do mar. E constatamos que a realização desta pesca se torna um evento que atrai a comunidade local para contemplar o espetáculo que acontece com a realização da pescaria com a arte xávega.

⁸⁸ Os moliceiros eram as pessoas que se dedicavam à coleta do moliço, atividade também denominada de *apanha do moliço*. “(...) a vida do moliceiro assemelha-se à do pescador, da qual recebe imediata influência por afinidade de ocupação (...)” (Castro, 2001, p. 29). A expressão moliço identifica a vegetação aquática que se desenvolve na Ria de Aveiro. Segundo Dias (2009) as espécies que compõem a vegetação submersa da Ria de Aveiro são conhecidas pelos nomes vulgares de “(...) carqueja, carrapeto, cirgo, corga, erva, erva de arganel, estrume novo, fita, folha, folhada, limo, mormassa, mormo, musgo, papeira, pinheira, pojos, rabos, seba, sirgo e trapa (...)” (p. 49). Durante décadas elas foram utilizadas na agricultura local como fertilizante natural

pescadores. No ensino formal estudou somente até a 4ª classe e afirma que era muito bom em matemática, mas foi na oralidade que aprendeu sobre pesca e de outras atividades que desenvolve, como a construção e manutenção de pequenos barcos, para garantir a sobrevivência material de sua família.

Como profissional da pesca, o Mestre dos Chinchorros trabalhou durante anos com a arte de pesca chinchorro. Mas revela que já praticou a pesca da sardinha em Matozinhos, praia localizada na cidade do Porto e na pesca do atum, realizada nos mares da Costa do Marfim, na África Ocidental. Quando jovem, trabalhou na coleta do moliço na Ria de Aveiro e a partir dos 30 anos de idade, ao retornar da tropa, ou seja, do serviço militar português, passou a trabalhar também com carpintaria naval. Revela que este último ofício ele também aprendeu na convivência diária com um membro da comunidade.

Profissionalmente, o Mestre dos Chinchorros, no momento em que concedeu entrevista para esta investigação, no ano de 2014, alternava seu tempo entre a pesca e a carpintaria naval, mas essa última atividade apresenta sinais de declínio, pois a clientela da Torreira descobriu novas tecnologias navais e passaram a utilizar os barcos feitos de fibra de vidro, razão pela qual diminuíram as encomendas de feitura de barcos de madeira ao Mestre dos Chinchorros

O Mestre dos Chinchorros revelou dominar com destreza a tecedura da arte de pesca chinchorro e que se orgulha de saber fazê-la, ainda hoje, com as próprias mãos. Ele as produzia para uso próprio, mas algumas vezes atendia encomendas de membros da comunidade piscatória local. Revelou também se orgulhar de possuir destreza no uso de várias artes de pesca, inclusive com a arte de pesca cabrita alta⁸⁹.

No decorrer de seu depoimento para esta investigação, o Mestre dos Chinchorros demonstrou ressentimento pelo fim da pesca com a rede chinchorro, pois ele considerava a realização da pesca com esta arte “(...) das mais bonitas e das mais lucrativas para os pescadores da Ria de Aveiro (...)” (Mestre dos Chinchorros, entrevista, 08 setembro, 2014). E lamenta profundamente a sua proibição.

O Mestre dos Chinchorros informa ainda, que foi trabalhando com a arte de pesca chinchorro que conseguiu ganhar um dinheiro expressivo a ponto de poder organizar a vida

extraído das areias lagunares, até serem substituídas pelos fertilizantes industrializados (Câmara Municipal de Aveiro, 2001).

⁸⁹ A cabrita alta é operada pelo pescador a bordo de uma embarcação, ao contrário da cabrita baixa ou somente cabrita, em que o pescador desce na água para operá-la.

da família no aspecto material, mas compreende que hoje não é mais possível sobreviver com ela, com a pesca com a chinha, pois as enguias que eram lucrativas, capturadas pela rede chinchorro na Ria de Aveiro, praticamente desapareceram do ecossistema local.

O terceiro entrevistado foi o Mestre das Redes de Bacalhau, 65 anos, nascido na praia da Torreira, Aveiro, onde reside. É profissional reformado da pesca. Começou a trabalhar na pesca com 14 anos de idade, depois que tirou a cédula na capitania de Aveiro, tipo de autorização local que lhe permitia ingressar oficialmente para trabalhar na pesca. Revela que, inicialmente, trabalhou na coleta do moliço na Ria de Aveiro e, posteriormente, foi para a pesca da sardinha, realizada na praia de Matozinhos, na cidade do Porto. Por último, trabalhou na pesca do bacalhau, praticada pela frota portuguesa nos mares da costa da África, na Terra Nova, na Noruega, na Islândia e no Canadá.

Revelou que resolveu dedicar-se a vida da pesca para ser dispensado da tropa, logo depois de deflagrada a guerra nas então colônias de Angola, Moçambique e Guiné, no contexto do fato histórico português chamado 25 de abril⁹⁰. O Mestre das Redes de Bacalhau revelou que estudou até a 4ª classe, pois era somente estas séries que eram exigidas no país e não havia a possibilidade de jovens procedentes da classe baixa poderem estudar em uma universidade ou em outros centros qualificados naquele momento histórico em Portugal.

O Mestre das Redes de Bacalhau informou também que seu pai era pescador, praticante da arte xávega, mas se recente de não poder ter convivido com ele por muito tempo, pois o pai morreu no exercício do ofício, quando o Mestre das Redes de Bacalhau tinha poucos dias de nascido. As primeiras lições sobre pesca que recebeu ocorreram na convivência com outros pescadores na Ria de Aveiro e na praia da Torreira. Posteriormente embarcou nos navios bacalhoeiros e no mar alto, na convivência com os parceiros aprendeu a pescar, tecer, montar e fazer o reparo das redes para pescar o bacalhau.

O Mestre das Redes de Bacalhau acredita que por ele ter tido pai pescador, a filiação e a afetividade pelo pai e pelo ofício que ele desenvolvia, facilitou com que desenvolvesse o gosto pela profissão. E esta teria sido a razão que o motivou a se empenhar na assimilação dos saberes e fazeres articulados na confecção, manutenção e operação das artes de pesca. Especializou-se no trabalho de tecedura e montagem das redes de arrasto de fundo com portas, utilizadas na pesca do bacalhau e se orgulha profundamente de ter sido encarregado

⁹⁰ Este fato também é conhecido como a Revolução dos Cravos e marca a reconquista da democracia em Portugal.

da secção das redes de uma companhia de pesca com, aproximadamente, 20 anos de idade. Revelou que tecia, organizava, fazia a manutenção e montava as redes de bacalhau e ainda comandava uma equipe de pescadores redeiros da mesma empresa. Em decorrência do seu largo interesse e desempenho com as redes de pesca, ele foi reconhecido pela comunidade como Mestre das Redes. A esse respeito Sennett (2013) entende que o conhecimento do artífice é “(...) a inteligência viva, sintonizada (...) com as circunstâncias concretas da vida (...)” (p. 233).

A quarta entrevista realizada em Portugal foi com o Mestre das Rocegas, 71 anos, nascido e criado em Santa Luzia, região da Tavira, Portugal, onde reside. Informa que seu pai era pescador e sua mãe doméstica. Estudou na escola formal somente até a 3ª classe, pois ele preferia estar na pesca a estar na escola. Revela que foi por meio da oralidade que aprendeu a lidar com as várias modalidades de pesca que praticou durante sua vida. Apesar de já se encontrar reformado, demonstrou profundo orgulho em dominar a confecção e operação das artes de pesca.

Começou a trabalhar na pesca aos 6 anos de idade, como ajudante de seu pai que praticava a pesca com a arte xávega, e que foi nesta convivência familiar que teve oportunidade de receber as primeiras lições sobre a elaboração, manutenção e operação das artes de pesca. Além da arte xávega, o Mestre das Rocegas desenvolveu com seu pai a pesca com as artes de pesca murejona (murjona), alcatruz, rede de tresmalhos e aparelho com anzol e revelou que era habilidoso com todas essas artes. Informou que serviu às forças armadas de Portugal e ao voltar da tropa, trabalhou profissionalmente na pesca do atum e na pesca de arrasto, desenvolvida na Mauritânia, Noroeste da África, como também na costa da África do Sul. Posteriormente, se dedicou no desenvolvimento das modalidades de pesca praticadas na região da Tavira.

Revelou que aprendeu a confeccionar e operar o instrumento auxiliar de pesca denominado rocega quando trabalhou com a arte de pesca alcatruz, na Tavira. Segundo o Mestre das Rocegas, no passado todos os barcos alcatruzeiros possuíam a sua rocega, pois era com ela que retiravam as artes de pesca do fundo do mar, especialmente as teias de alcatruz, arte de pesca de abrigo utilizada na captura do polvo (Martins, 2014).

A quinta entrevista em Portugal foi realizada com o Mestre dos Galrichos, 51 anos, nascido e criado em Alhandra, Vila Franca de Xira-Pt., onde reside. Revelou que seus pais são pescadores e com eles aprendeu a pescar desde a infância. Sua família morou durante

muitos anos em uma embarcação localizada no rio Tejo, pois não possuíam casa para morar e viviam e pescavam no barco. Nele aprendeu a pescar com as artes de pesca galricho, anzol e a rede de tresmalho. Estas eram as atividades pesqueiras principais, mas que em períodos de entressafra das espécies aquáticas, a família trabalhava nas plantações de arroz que existiam no entorno do rio Tejo.

O Mestre dos Galrichos informou que diariamente ele desembarcava para ir à escola, mas quando retornava, se dedicava a pesca. Revela que começou a trabalhar profissionalmente na pesca com 14 anos de idade e até hoje, praticamente, todos os dias pratica a pesca no rio Tejo. Estudou até a 4ª classe, pois somente estes níveis de ensino eram permitidos para os jovens das classes baixas no tempo de sua infância. Mas foi através da oralidade com os pais e na relação com outros pescadores que aprendeu a construir artes de pesca e a pescar e que, ainda hoje, procura aprender novas técnicas de pesca e assimilar as modernizações do setor.

Os depoimentos dos mestres pescadores portugueses levam a compreensão de que a escola não proporcionou as ferramentas necessárias para o desempenho do ofício que optaram em desenvolver, ou que as circunstâncias lhe deram como alternativa de vida. Os mestres demonstraram que a elaboração das artes de pesca requer o uso de faculdades sensíveis para que se possa criar um instrumento eficiente, bem como o conhecimento sobre as espécies aquáticas, seus hábitos e o funcionamento do ecossistema local. Por outro lado, a confecção requer também do pescador habilidades manuais para dar corpo as artes de pesca. A esse respeito Sennett (2013) entende que “(...) a habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo (...)” (p. 19).

A partir da descrição do perfil dos mestres entrevistados na pesquisa de campo realizada em Portugal verificou-se que o aprendizado da pesca lhes garantiu formação pessoal e profissional, uma vez que “(...) as pessoas podem aprender sobre si mesma através das coisas que fazem (...)” (Sennett, 2013, p. 18). Assim, o trabalho da oralidade na pesca se faz importante para a manutenção dos saberes, para o crescimento interior de homens e mulheres, para libertá-los da escassez, prover o que é essencial à sobrevivência e para superar as dificuldades emanadas pelas forças dominantes.

4.2.2 Mestres e mestra das águas mornas

Os mestres e a mestra das águas mornas são os pescadores e a pescadora do Norte do Brasil, com os quais realizaram-se as entrevistas para esta investigação. Todos são atuantes na pesca artesanal e de re-existência local e são responsáveis pela elaboração das artes de pesca que utilizam do dia-a-dia. Todos construíram suas vidas e identidades no universo da pesca.

Com poucos anos de vivência na escola formal e longos anos de experiência em suas atividades laborais, os mestres e a mestra das águas mornas demonstraram ser artífices com amplas habilidades na confecção, operação e manutenção de artes de pesca. As habilidades que possuem foram desenvolvidas desde a infância e aprimoradas na convivência com o meio social e natural. A esse respeito, Sennett (2013) entende que todos “(...) temos em comum, em medidas mais ou menos equivalentes, as capacidades brutas que nos permitem torná-mos bons artífices; a motivação e a aspiração da qualidade é que nos conduzem por caminhos diferentes na vida (...)” (p. 269).

Para um melhor conhecimento dos aspectos de suas vidas, apresenta-se em seguida um sucinto perfil dos mestres pescadores e da mestra pescadora entrevistados nas águas mornas e barrentas da Amazônia, no Norte do Brasil.

A primeira entrevista realizada foi com o Mestre das Redes de Arrasto de Reponta, 40 anos, nascido no furo Maracapucu, município de Abaetetuba. Estudou na escola formal até a 4ª série do ensino fundamental, mas foi na oralidade que se tornou Mestre das Rede de Arrasto de Reponta⁹¹. Seus pais trabalham com algumas modalidades de pesca artesanal, entre elas com a arte de pesca rede de malhar, arte de pesca espinhel⁹², arte de pesca caniço⁹³ e a arte de pesca *matapi*, portanto, no seio da sua família os saberes da pesca são articulados diariamente desde a sua infância.

⁹¹ A expressão reponta corresponde ao final da maré vazante, momento em que a água fica parada e com a maré totalmente seca. Corresponde ao oposto da preamar, momento em que a maré está totalmente cheia.

⁹² O espinhel corresponde a uma arte de pesca em que muitos anzóis são amarrados lado-a-lado em uma corda extensa e fundeados nas águas com ajuda de pesos de ferro ou pedra. Lopes (2006) informa que em Portugal esta arte de pesca é identificada com as expressões aparelho e palangre.

⁹³ O caniço é uma arte de pesca que consiste numa vara semi-flexível, extraída da mata, e que tem na ponta uma linha de nylon amarrada, medindo aproximadamente 1,5 m, que por sua vez, possui anzóis e uma poita na outra ponta, para fundear os anzóis iscados. Nesta arte de pesca são utilizados como isca o camarão fresco e a minhoca viva.

Suas primeiras lembranças de vida estão também relacionadas a pesca, particularmente a de arrasto, pois nesta arte de pesca começou a trabalhar regularmente aos 8 anos de idade com um membro de sua comunidade, que o levava para pescas longínquas. Hoje trabalha profissionalmente com a pesca de arrasto de reponta na baía de *Marapatá*, no município de Abaetetuba. O Mestre das Redes de Arrasto do Reponta atualmente tem a sua própria equipe de pesca e seu filho participa como aprendiz e companheiro de trabalho. A esse respeito, Hampaté Bâ (2011) entende que “(...) os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral (...)” (p. 196).

O Mestre das Redes de Arrasto de Reponta relata que ele e o filho realizam esta pescaria duas vezes ao dia, mas observa que esta modalidade de pesca é perigosa, pois os pescadores ficam algumas horas flutuando em suas embarcações na maré vazante e, por isso, existe sempre o risco de embarcações de grande porte, que transitam pelo local, passar sobre seus barcos de pesca. Reitera que o risco de um acidente aumenta mais quando necessitam pescar nas marés noturnas, devido a ausência de sinalização e de não possuir equipamentos de iluminação apropriados. Relevou que em decorrência da necessidade de prover meios de re-existência para a família, ele precisa pescar na maré noturna e que por essa razão já esteve vulnerável a acidentes diversas vezes.

A segunda entrevista realizada foi com a Mestra dos *Matapis*, 55 anos, nascida no rio Panacuera, município de Igarapé-Miri e hoje residente no Igarapé *Ipiramanha*, município de Abaetetuba. A mestra informa que estudou na escola formal até a 2ª série do ensino fundamental. Revelou que seu aprendizado sobre os saberes locais ocorreu por meio da oralidade, pois começou a trabalhar aos 8 anos de idade no roçado⁹⁴ e na tecedura de *paneiros* e *matapis*⁹⁵ acompanhando os pais e outros membros da comunidade. Seus pais também teciam artefatos da arte da cestaria, como o *matapi*, para pescar e para comercializar na localidade. A pesca com o *matapi* era realizada como uma alternativa de trabalho e de aquisição do alimento diário.

A Mestra dos *Matapis* relata que na sua infância só lhe era permitido estudar na escola, ao chegar em casa as crianças eram imediatamente direcionadas para o trabalho, uma vez que era necessário que todos os componentes colaborassem nas atividades produtivas que a família desenvolvia, pois no interior da floresta “(...) a vida sempre foi muito difícil (...)”

⁹⁴ Pequena plantação de mandioca e/ou legumes, frutas e verduras feita pelas famílias e seus compadres nos chamados quintais florestais de várzea ou de terra firme.

⁹⁵ Arte de pesca tecida em forma de cesto utilizada na Amazônia Tocantina para a captura de camarão.

(M. dos *Matapis*, 2015, março, 14), e requer a mão-de-obra de todos. Revelou orgulha-se de dominar a tecedura de artefatos da arte da cestaria, como também de pescar com a arte de pesca *matapi* e as redes de emalhar, além de praticar a modalidade de pesca local denominada gapuia⁹⁶. Estas atividades locais de re-existência, que na Amazônia se classifica também de “trabalho do mato”, possibilitaram a Mestra dos *Matapis* garantir meios para criar seus filhos.

A terceira entrevista realizada foi com o Mestre das Folhas de *Parí*, 45 anos, nascido no furo Maracapucu, município de Abaetetuba. Ele informa que estudou na escola formal até a 4ª série do ensino fundamental, mas revela que na escola aprendeu pouca coisa válida para sua profissão. Seu pai era pescador e sua mãe era pescadora e tecelã de paneiro⁹⁷, e foi com eles que aprendeu a tecer e pescar com diversas artes de pesca, tais como o espinhel, a cambôa⁹⁸ e a tapagem.

O Mestre das Folhas de *Parí* informa que iniciou profissionalmente na pesca por volta dos 12 anos de idade, nesta etapa da sua vida, viajava longas distâncias em embarcações de propulsão humana para pescar e, com isso, garantir sua sobrevivência e ajudar na criação dos irmãos pequenos. Orgulha-se de possuir destreza com a pesca de tapagem e de lancar⁹⁹, realizadas pela beira dos rios, e no uso das artes de pesca tarrafa¹⁰⁰, espinhel e *matapi*.

Suas primeiras lembranças de vida estão relacionadas a pesca. Recorda da fartura das pescarias que realizava acompanhado dos pais e dos irmãos pequenos e revela angustiado, que no passado havia uma oferta maior de fauna aquática pelo ambiente natural e, com isso, viver na localidade era melhor, porém, hoje se trabalha mais para conseguir pouco pescado, suficiente somente para alimentação.

⁹⁶ Tipo de pescaria que consiste em vasculhar pequenas poças de águas formadas no leito do rio, durante a maré seca.

⁹⁷ O paneiro consiste em um cesto tecido com fibras naturais ou mesmo cipó (corda natural). É utilizado na região amazônica para armazenamento e transporte de produtos da floresta como frutas e peixes.

⁹⁸ A “(...) cambôa, nome e cousa portugueses, é a tapagem feita aproveitando alguma bacia pedregosa (...)” (Veríssimo, 1895, p. 114). Na atualidade, corresponde a uma modalidade de pesca que tem a forma de uma parede semicircular, alcançada utilizando-se folhas de *parí* assentadas na margem de praias, ainda com a maré cheia, de modo a reter a fauna aquática com o vazar da maré. Informações levantadas em campo dão conta que os missionários jesuítas do período colonial teriam realizado a pesca de cambôa em praias marajoaras erguendo paredes permanentes de pedra.

⁹⁹ Lanciar pela beira, corresponde a uma modalidade de pesca em que se utiliza uma pequena rede de arrasto para capturar peixes e camarões na beira dos rios e praias amazônicas.

¹⁰⁰ A tarrafa corresponde a uma arte de pesca feita de rede em forma de cone, que possui pedaços de chumbo na abertura, quando lançada abre sua boca no ar e quando toca a água ele se fecha, com isso, aprisiona os peixes que estão próximos à superfície.

Relata que apesar do trabalho excessivo e pesado, e da pouca compensação, o Mestre das Folhas de *Parí* não pretende mudar de atividade produtiva, pois revela gostar do que faz e possuir satisfação de viver da pesca. A esse respeito Sennett (2013) entende que “(...) o orgulho pelo próprio trabalho está no cerne da habilidade artesanal, como recompensa da perícia e do empenho (...)” (p. 328).

A quarta entrevista realizada foi com o Mestre do Busca Vida, 58 anos, nascido no furo Maracapucu, município de Abaetetuba. Ele informa que estudou na escola formal até 2ª série do ensino fundamental, mas que foi na “escola da vida” que aprendeu a desenvolver meios para garantir sua sobrevivência. Revelou que descende de uma família com tradição na pesca: seus pais e seus avós eram pescadores profissionais e foi com eles que aprendeu as primeiras lições sobre a pesca local. Começou a pescar desde os seus 6 anos de idade, quando acompanhava o pai na pesca de bloqueio, modalidade de pesca empregada, particularmente, na captura do peixe mapará, na região das Ilhas de Abaetetuba.

O Mestre do Busca Vida revela que sua infância foi muito difícil, pois começou a trabalhar muito cedo para ajudar os pais na criação dos irmãos menores e, por isso, não teve a oportunidade de frequentar a escola por mais tempo. Tudo que aprendeu de significativo para a sua vida foi por meio da oralidade. Se orgulha de dominar várias modalidades de pesca artesanal, inclusive de operar o busca vida, instrumento auxiliar da pesca praticada no lugar.

Conheceu e aprendeu a operar o busca vida com seus pais e, posteriormente, com seus colegas pescadores. Informou que a história do artefato busca vida na região amazônica remete a acontecimentos tristes, pois o busca vida foi inicialmente utilizado para procurar corpos perdidos no fundo dos rios, de pessoas que morriam afogadas, nestes casos o busca vida auxiliava na localização dos corpos. Depois este instrumento foi assimilado pelos pescadores que praticam pesca com redes e espinhel.

A quinta entrevista realizada foi com o Mestre dos Puçás de Arrasto, 40 anos, nascido na praia da comunidade Santa Rosa, município de Maracanã. Ele informa que estudou na escola formal até a 2ª série do ensino fundamental, mas foi por meio da oralidade que aprendeu a tecer e operar artes de pesca. Seus pais sempre trabalharam com a pesca, especialmente do camarão. Revelou que as suas primeiras lembranças de vida são do trabalho na pesca, pois desde criança ele pescava camarão com seu pai e foi com ele que teve as suas primeiras lições sobre a pesca e sobre o puçá de arrasto, arte de pesca a qual

orgulha-se de ter se tornado especialista e uma referência na sua comunidade. Sennett (2013) compreende que “(...) a habilidade artesanal mostra em ação o traço contínuo entre o orgânico e o social (...)” (p. 323). Desta forma, compreende-se que a perícia do Mestre dos Puças de Arrasto no trabalho com a pesca e a sua ligação com esta arte caracteriza-se como uma manutenção dos saberes locais.

Desde os 12 anos de idade, o Mestre dos Puças de Arrasto trabalha com a pesca de camarão utilizando a arte de pesca puçá de arrasto. Tornou-se profissional efetivo desta modalidade de pesca quando mudou sua residência para a Vila da Penha, também no município de Maracanã, após receber convite de trabalho de um parceiro de pesca. Ainda hoje, o Mestre do Puçá de Arrasto trabalha com a pesca do camarão e como mediador da comercialização da produção de seus colegas camaroeiros¹⁰¹.

Como se pode perceber, a pesca é uma atividade cultural produtora de sentidos e meio de sobrevivência que requer o aprendizado e o domínio de um conjunto de gestos ou performatividades elaborados e reelaborados desde a confecção até a utilização das artes de pesca que são aprendidos pelo pescador e pela pescadora desde de tenra idade. Pescar implica envolvimento e movimento do corpo, gera sensações e percepções que desembocam em uma dramaturgia de gestos físicos, posturas, deslocamentos, assimilação de códigos e condutas que exprimem modos de ser no mundo (Lima, Baptista & Lima, 2017).

Todos os pescadores e a pescadora entrevistados na pesquisa de campo revelaram que iniciaram na pesca a partir dos oito anos de idade, mas Soares e Scherer (2013), ao analisarem a realidade da comunidade Cristo Rei no município do Careiro da Várzea, estado do Amazonas-Brasil, onde desenvolveram investigação com foco nas questões de gênero na pesca, identificaram que a mãe pescadora é quem oportuniza as primeiras experiências perceptivas para as crianças no universo da pesca. Como esta mãe acumula o trabalho doméstico, a criação e o cuidado com os filhos, além do trabalho na pesca, as crianças ainda com pouca idade a acompanham na pescaria e somente por volta dos oito ou dez anos de idade os meninos passam a acompanhar o pai, e as meninas a mãe de forma engajada no desenvolvimento do ofício. Dessa forma, a organicidade familiar, ou seja, a ligação dos pescadores com a pesca ainda no seio da família, e as primeiras sensações na pesca possuem

¹⁰¹ A expressão camaroeiro é utilizada para identificar os pescadores especialistas na captura e comercialização do camarão.

embriões, em alguns casos, no início de vida de pescadores e pescadoras artesanais e de re-existência.

Realizada essa caracterização dos participantes da pesquisa de campo na pesca, tanto de Portugal como do Brasil, percebe-se também que o perfil de todos os entrevistados está de acordo com o que Souza (2009; 2011; 2017) compreende como classe trabalhadora precária, ou seja, tipo de classe social que está presente em ampla escala no continente Sul Americano e que também é encontrada na Europa. Esta classe é marcada pela venda da energia muscular dos sujeitos como forma de garantir a reprodução material e simbólica, quer pela pouca oportunidade de sucesso na vida escolar, quer pela singela acumulação de capital cultural válido para operar no seio das culturas dominantes.

4.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA RECOLHA DOS DADOS

Quanto aos procedimentos para a recolha de dados desta investigação, eles compreenderam a pesquisa bibliográfica e a de campo. A pesquisa bibliográfica contribuiu para a construção dos capítulos teóricos sobre os Estudos Culturais, Decoloniais, Teatrais e Pesca, e cujos conceitos desses campos de conhecimento se encontram descritos e analisados ao longo da tese. Em seguida esses conceitos foram articulados com os dados obtidos na pesquisa de campo realizada.

Segundo Prodanov e Freitas (2013) a pesquisa de campo corresponde à observação de fatos e fenômenos no momento em que acontecem e em seus lugares de origem. Este tipo de pesquisa tem como finalidade levantar informações e/ou conhecimentos a respeito de um problema para o qual procura-se resposta, além do que “(...) como qualquer outro tipo de pesquisa, a de campo parte do levantamento bibliográfico. Exige também a determinação das técnicas de coleta de dados mais apropriadas à natureza do tema e, ainda, a definição das técnicas que serão empregadas para o registro e a análise (...)” (p. 60).

Para a realização da pesquisa de campo foram estabelecidas algumas técnicas de registro de dados, as quais compreendem: observação participante, vídeo, foto, diário de campo e entrevista semiestruturada.

Prodanov e Freitas (2013) salientam que a observação participante consiste na

participação real do pesquisador na vida da comunidade, do grupo ou de uma situação específica. Esta técnica de recolha de dados permite que, em algum momento, o investigador possa assumir o papel de membro do grupo estudado, a fim de colocá-lo diretamente em contato com o fenómeno em observação e, com isso, melhor aprender e apreender sobre os fenómenos em causa. Neste sentido, realizaram-se incursões as zonas de pesca para desenvolver observação participante nas práticas de pesca seleccionadas em Portugal e no Brasil. No entanto, em Portugal só foi possível realizar a observação na pesca com a arte de pesca cabrita. No Brasil, foi possível realizar observação participante na pesca desenvolvida com as artes de pesca rede de arrasto de reponta, folha de *parí*, *matapi* e puçá de arrasto.

Em todos os casos a observação participante foi orientada pela necessidade de compreender como as artes de pesca se movimentam, como também observar a movimentação do corpo dos pescadores durante a pescaria. Os dados recolhidos na observação participante foram registrados em suportes diversificados, tais como: vídeos, fotografias, diário de campo do investigador, e tornaram-se material de trabalho para o pesquisador.

Segundo Prodanov e Freitas (2013) o registro em vídeo é uma técnica de recolha de dados que necessita ser comunicada antecipadamente aos indivíduos, para que os mesmos não sejam surpreendidos. Neste sentido, os pescadores das artes de pesca cabrita (Portugal), rede de arrasto de reponta e puçá de arrasto (Brasil) autorizaram verbalmente a realização do registro em vídeo. Também se utilizou a técnica de registro em vídeo e fotografias nas visitas realizadas nos teatros em que se registrou a configuração espacial entre o palco e a plateia.

Nestes espaços, como também na pesquisa de campo nas zonas de pesca do Brasil e de Portugal e; no Museu Nacional de Etnologia de Portugal realizou-se o registro em foto, mediante autorização verbal. Nos teatros houve o registro em foto do palco, da plateia e dos artefatos cênicos. Nas zonas de pesca foram fotografadas as artes de pesca separadamente, as artes de pesca em uso e os procedimentos de pesca e despesca. No Museu Nacional de Etnologia de Portugal foi fotografado todo o acervo da exposição *Artes de pesca: pescadores, normas, objetos instáveis*, bem como as legendas contendo informações sobre as artes de pesca.

Outra técnica de registro de dados empregada nesta investigação foi a entrevista semiestruturada, a qual foi aplicada somente com os pescadores e a pescadora em pontos

distintos do Brasil e de Portugal. Segundo Gerhardt e Silveira (2009), esta técnica de recolha de dados primários corresponde a um conjunto de questões ou roteiro de diálogo sobre o assunto a ser estudado, o qual é previamente elaborado pelo investigador que vai à campo, como pode ser verificado no Anexo I.

A escolha desse instrumento de recolha de dados justifica-se por ele ser maleável quanto a sua estrutura e permitir ao investigador explorar amplamente algumas questões, além de ter mais liberdade para desenvolver a entrevista, uma vez que esta tem por natureza admitir, e às vezes até fomentar, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos e questões que possam surgir como desdobramentos do tema principal; isto por que a entrevista semiestruturada permite o uso de questões abertas, pois estas são receptivas às livres respostas dos entrevistados. Por esta razão, no decorrer de algumas entrevistas se incentivou a feitura de esboços gráficos por parte dos entrevistados, a fim de que eles construíssem um registro visual que pudesse auxiliá-los na explicação sobre a performatividade e a organicidade de suas atividades através da representação das artes de pesca enquanto extensões tecnológicas do corpo pescante.

Os dados recolhidos nas entrevistas semiestruturadas foram registrados em vídeo e posteriormente transcritos para análise. As entrevistas aconteceram com a prévia comunicação por parte do investigador quanto aos objetivos do estudo e contou com a autorização verbal dos interlocutores¹⁰².

A fim de enriquecer os dados coletados, também fez-se uso do diário de campo do investigador, o qual permitiu o registro das informações, das observações e das reflexões realizadas no decorrer da pesquisa de campo. O uso do diário de campo constituiu um importante dado para complementar as entrevistas semiestruturadas, bem como as observações realizadas. No caso da pesca com a rede de arrasto de reponta e com a folha de *parí*, os esboços gráficos realizados em campo permitiram a representação da instalação e da performatividade desempenhadas por estas artes de pesca durante a pescaria.

Após essas descrições sobre as técnicas utilizadas para a recolha dos dados, é necessário explicar que a pesquisa de campo foi realizada em três frentes distintas, porém complementares e essenciais para a elaboração desta tese. Estas frentes compreendem (1)

¹⁰² Deve-se informar que nas entrevistas não se aplicou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido por escrito aos mestres e a mestra por medida de precaução, para não criar nenhum tipo de desconforto ou constrangimento aos mesmos, uma vez que estes foram formados em culturas de tradição oral e, em sua maioria, não dominam com destreza as ferramentas da cultura letrada.

visitas na exposição sobre a cultura material da pesca portuguesa, intitulada *Artes de Pesca: pescadores, normas, objetos instáveis*, sistematizada por Luíz Martins, no Museu Nacional de Etnologia de Portugal; (2) incursões nos pontos de pesca selecionados no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal; e (3) visitas nos teatros selecionados de tipologias distintas.

É importante salientar que a diversificação da pesquisa de campo ocorre devido a necessidade da coleta de dados em campos distintos: Pesca e Teatro. Assim, as visitas realizadas no Museu Nacional de Etnologia de Portugal, foram necessárias para o conhecimento das artes de pesca e dos instrumentos auxiliares da pesca em Portugal.

A realização da pesquisa de campo na pesca em Portugal e no Brasil, justifica-se por esses lugares possuírem diversificação de ecossistemas e, conseqüentemente, a ocorrência de espécies diversas de fauna aquática, e desse modo são utilizadas estratégias e artes de pesca variadas, além disso, a diversificação de lugares pressupõe que os pescadores de cada região investigada se relacionem de forma peculiar com o meio físico, por isso criam estratégias distintas de captura de fauna aquática também variada. O resultado prático da imersão a campo em diversos ecossistemas possibilitou encontrar vários tipos de artes de pesca e instrumentos auxiliares. É válido ressaltar que esta investigação não é de caráter comparativo ao recorrer às práticas pesqueiras de duas culturas, mas se caracteriza como um estudo acumulativo, no sentido de adição, ou seja, que acumula dados, propriedades de objetos/coisas/fatos como dispositivo para os procedimentos de criação.

Por fim, as visitas realizadas nas diversas tipologias de teatro justificam-se pela necessidade de compreender aspectos da movimentação de personagens, maquinários e cenotécnicos durante a realização dos espetáculos; a dimensão espacial e/ou funcionamento das tipologias de teatros e o tipo de jogo cênico desenvolvido em ação, os quais não são totalmente alcançados pelos registros visuais e textuais.

4.1.1 Pesquisa de campo realizada no Museu Nacional de Etnologia de Portugal

A pesquisa de campo realizada no Museu Nacional de Etnologia de Portugal, localizado em Lisboa, compreendeu na realização de três visitas a exposição *Artes de Pesca: pescadores, normas, objetos instáveis*, inaugurada no segundo trimestre do ano de 2014 e desmontada no primeiro trimestre de 2016. A exposição foi sistematizada a partir dos

estudos realizados por Luiz Martins sobre a pesca no território português. A exposição foi composta por objetos pertencentes a cultura material da pesca de Portugal recolhidos pelo antropólogo no decorrer de sua investigação, bem como aos exemplares preexistentes no acervo do museu desde os anos 60 do século XX, que, por sua vez, foram recolhidos por Lino da Silva (Martins, 2014).

O antropólogo Luiz Martins realizou um intenso estudo sobre a cultura material pesqueira de Portugal e fez um amplo levantamento sobre as artes de pesca e os instrumentos auxiliares da pesca utilizados pelos pescadores. A exposição consistia em sistematizar e classificar as artes de pesca; definir cada arte de pesca; esclarecer sobre a forma de manipulação dos instrumentos e a matéria usada na confecção; abordar os possíveis impactos de seu uso sobre o ambiente natural e; apontar as zonas de pesca em que são utilizadas.

Nestas visitas foi possível conhecer sobre a existência desses artefatos, a sua forma, e acesso a dados sobre a performatividade, materialidade e o local onde o objeto foi recolhido no território de Portugal. Segundo Martins (2014), as artes de pesca portuguesas estão divididas por categorias, as quais compreendem: as artes de pesca de arremesso; de linhas e anzóis; de abrigo; de gaiola; artes de pesca de estrutura flexível; as instalações; as de tração sem arrasto; as de tração com arrasto; as redes de enredar e as redes de emalhar, além dos instrumentos auxiliares da pesca.

Estas categorias foram confrontadas com a literatura pesqueira e com os estudos teatrais, e associadas à experiência como professor de cenografia, foi possível realizar a seleção de quais artes de pescas seriam investigadas na pesquisa de campo na pesca em Portugal. Estas compreenderam nas artes de pescas denominadas de cabrita, da categoria tração com arrasto; galricho, da categoria estrutura flexível; e a rocega, da categoria instrumento auxiliar. Estas informações contribuíram para a elaboração de um mapa/roteiro de incursão nos pontos de pesca em Portugal.

4.1.2 Pesquisa de campo na pesca realizada em Portugal

A pesquisa de campo na pesca em Portugal, iniciou primeiramente na investigação de duas artes de pesca: cabrita e galricho; e de um instrumento auxiliar denominado rocega, os quais foram selecionados a partir das visitas realizadas na exposição supracitada. No entanto,

durante a pesquisa de campo, constatou-se que na região de Aveiro existiam pescadores que no passado realizavam a pesca com a rede chinchorro e com a rede de arrasto de fundo com porta (rede de bacalhau), perfazendo assim um total de quatro artes de pesca e um instrumento auxiliar de pesca selecionados para serem investigados em Portugal.

Desse modo, efetivou-se incursões nas zonas Centro e Sul de Portugal para realizar entrevista semiestruturada e a observação participante nas práticas de pesca, com objetivos de visualizar a movimentação do corpo pescante e da arte de pesca durante o ato de pescar; conhecer como ocorre a ligação entre pescador e o universo da pesca e; compreender como o corpo pescante é potencializado com o manuseio da arte de pesca na captura da fauna aquática. Também foi possível coletar imagens de artes de pesca, conhecer a matéria utilizada na sua confecção, conhecer e compreender os mecanismos de atracação, movimentação e articulação das artes de pesca.

As entrevistas também possibilitaram conhecer histórias de vidas e de pesca, materialidades e processos de confecção e utilização das artes de pesca ainda presentes na memória de praticantes e ex-praticantes de pesca de Portugal.

Para realização das entrevistas, primeiramente foi contactado um líder comunitário ou a pessoa da comunidade envolvida com a pesca em cada lugar de estudo, com o objetivo de identificar os pescadores mais antigos. Em seguida, com as informações obtidas, foi realizado o contato com os pescadores a fim de desenvolver a entrevista semi-estruturada e articular uma observação participante na prática pesqueira.

A preferência pelos pescadores mais antigos se justifica pela compreensão que grande parte dos saberes adquiridos por esses senhores acontecem por meio da oralidade, ou seja, na relação com os pares, com os familiares e pela prática cotidiana, dessa forma, compreende-se que quanto maior a idade do pescador, pressupõe-se haver maior acúmulo de saberes e experiências para serem socializadas.

Assim, no território português foram realizadas seis entrevistas, mas utilizamos somente os dados de cinco, pois uma delas optamos por interromper, uma vez que um dos entrevistados era um idoso e ao responder as primeiras perguntas demonstrou desconforto, tristeza e ficava ensimesmado, visto que as questões incidiam nas memórias sobre a pesca vivenciada. A este respeito, Sarlo (2007) entende que as visões do passado não podem ser eliminadas da memória, porque são construções perseguidoras que tem o poder de escravizar ou libertar. Devido a isso, optamos pela interrupção desta entrevista e a realização de uma

nova entrevista com outro pescador da mesma modalidade de pesca, pois neste caso as memórias pesqueiras pareciam escravizar as emoções do Mestre Pescador de bacalhau.

A primeira entrevista realizada, na pesquisa de campo em Portugal, foi com o Mestre das Cabritas, o qual utiliza a arte de pesca denominada cabrita, na Ria de Aveiro, na região da Torreira. Além da entrevista, realizou-se a observação participante, onde foi possível compreender o processo preparatório para a pesca com a cabrita; embarcar na bateira¹⁰³ com o Mestre das Cabritas para vivenciar a pesca e; observar o tratamento dado ao produto da pesca antes de ser encaminhado para a comercialização na lota. Este conjunto de atividades de campo possibilitou identificar o movimento corporal do pescador e o movimento da arte de pesca. Além disso, foi possível perceber os movimentos realizados com precisão, como também a relação existente entre pescador e a arte de pesca cabrita.

No decorrer da sua entrevista, o Mestre das Cabritas informou que na mesma região, num passado recente, acontecia também a pesca com a arte de pesca denominada chinchorro, antes desta prática pesqueira ser proibida pela legislação ambiental. Na oportunidade, solicitamos ao Mestre das Cabritas a indicação de um pescador local que praticava a pesca com arte de pesca chinchorro e assim ele fez. Deste modo, foi localizado o pescador e realizada a segunda entrevista da pesquisa de campo com o Mestre dos Chinchorros. No entanto, o mestre não possuía nenhuma rede para nos mostrar, porém, ele fez uma descrição oral para explicar como se dava o movimento desta arte de pesca em uso, ou seja, como a arte de pesca chinchorro e os pescadores se movimentavam nesta pescaria. A partir dos dados coletados na entrevista e na literatura pesqueira foi possível revelar a performatividade, a precisão dos movimentos e a relação entre pescador e o chinchorro na realização da pesca.

A terceira entrevista foi realizada com o Mestre das Redes de Bacalhau, já reformado, que ao relembrar o tempo passado da pesca do bacalhau revelou um momento prazeroso e “libertador” como afiança Sarlo (2007). O Mestre das Redes de Bacalhau também realizou um esboço gráfico indicando a forma de montagem da rede de bacalhau e como se realizava o movimento executado pela arte de pesca, pelos equipamentos auxiliares e pelos corpos dos pescadores na captura do pescado (figura 45).

A quarta entrevista ocorreu na Ria Formosa, na Região da Tavira, com o Mestre das Rocegas. A rocega é um instrumento auxiliar da pesca, utilizada para recolher a arte de pesca teia de alcatruz, com a qual se captura o polvo (Martins, 2014). Na entrevista realizada com

¹⁰³ Pequena embarcação de propulsão a motor utilizada pelos pescadores locais.

o Mestre das Rocegas foi possível perceber como ocorre o aprendizado para construção e utilização deste artefato. A performatividade da rocega em uso foi descrita oralmente e representada visualmente pelo Mestre das Rocegas por meio de um esboço gráfico realizado com lápis preto sobre papel (figura 49). Nele é representado a forma de montagem, o princípio operativo e a performatividade do instrumento em uso. Mas a rocega já entrou em desuso, e a sua substituição se deu por um aparato mais moderno e mais prático, porém, sua performatividade demonstrou ser necessária para contribuir para esta investigação.

A quinta e última arte de pesca investigada na pesquisa de campo em Portugal foi o galricho, utilizado no rio Tejo, na localidade de Alhandra para a captura da enguia e do camarão graúdo. Nesta localidade, realizou-se a entrevista com o Mestre dos Galrichos, o qual mostrou todo o processo de construção da arte de pesca, as transformações ocorridas na matéria e o beneficiamento dos materiais com os quais a arte de pesca é elaborada. O mestre também explicou sobre a técnica de construção e, principalmente como ocorre a transmissão do saber da construção e a utilização desta arte de pesca. O Mestre dos Galrichos descreveu detalhadamente como se comporta e como o galricho se movimenta na captura das suas presas, ou seja, como ocorre a performatividade do instrumento em uso, sua relação com o corpo do pescador e a precisão dos movimentos realizados sob influência das correntes de maré.

Realizada essas considerações sobre as entrevistas efetuadas na pesquisa de campo na pesca em Portugal, é necessário dissertar sobre a pesquisa de campo na pesca realizada no Brasil.

4.1.3 Pesquisa de campo na pesca realizada no Brasil

A pesquisa de campo na pesca no Norte do Brasil, ocorreu na faixa Tocantina e atlântica da Amazônia, a partir da elaboração do roteiro de incursão aos pontos de pesca. Este roteiro foi orientado pela identificação das características performativas e formais das artes de pesca, no contato com a literatura pesqueira, das vivências anteriores do autor em campo e dos contatos realizados com pescadores, embarcados, comerciantes de peixes e interioranos das duas zonas investigadas.

Desse modo, realizou-se entrevista semiestruturada e a observação participante nas

práticas de pesca, com objetivos de visualizar a movimentação do corpo pescante e da arte de pesca durante o ato de pescar; conhecer como ocorre a ligação entre pescador e o universo da pesca e; compreender como o corpo pescante é potencializado com o manuseio da arte de pesca na captura da fauna aquática. Também foram coletadas imagens de artes de pesca, conhecida a matéria utilizada para a confecção das mesmas, como também, foi possível conhecer e compreender os mecanismos de atracação, movimentação e articulação das artes de pesca.

As entrevistas realizadas com os pescadores e com a pescadora amazônida possibilitaram também conhecer histórias de vidas e de pesca, as materialidades, os processos de aquisição e tratamento destas materialidades, além da confecção e utilização das artes de pesca presentes no dia-a-dia e na memória dos praticantes e ex-praticantes das modalidades de pescas procedentes das zonas investigadas no Norte do Brasil.

Desse modo, foram selecionadas cinco artes de pesca amazônicas: a rede de arrasto de reponta, utilizada na Costa *Marapatá*, em Abaetetuba; a folha de *parí*, utilizada na pesca de tapagem, no furo Maracapucu, em Abaetetuba; o *matapi*, utilizado no furo Ipiramanha, em Abaetetuba; o instrumento auxiliar da pesca denominado busca vida, utilizado em toda a região das Ilhas de Abaetetuba; e o puçá de arrasto, utilizado na praia da Vila da Penha, Reserva Extrativista de Maracanã.

Assim, a primeira entrevista realizada foi com o Mestre das Redes de Arrasto de Reponta, cuja arte de pesca é utilizada na Costa *Marapatá*, localizada no estuário sul do rio Amazonas, nos limites do município paraense de Abaetetuba. Nesta entrevista foi possível compreender os procedimentos de preparação e instalação da arte de pesca; como ocorre o aprendizado deste saber e; como a arte de pesca se movimenta na maré para capturar o pescado. O Mestre da Rede de Arrasto de Reponta descreveu detalhadamente como ocorre a performatividade, a organicidade e como a arte de pesca se torna uma extensão tecnológica de seu corpo.

A observação participante na pesca de arrasto de reponta ocorreu em dois momentos: no primeiro, observou-se a tecedura, a montagem das partes da rede de arrasto e a preparação necessária para torná-la apta para a pesca; o segundo momento da observação participante ocorreu com o acompanhamento da realização da pesca, em que embarcou-se no bote, ou barco de pesca, em direção a Costa *Marapatá*. Neste ponto de pesca, constatou-se que, inicialmente, é definida a localização ideal para soltar a rede. Esta definição é estabelecida

a partir da velocidade da correnteza da maré, visto que é a força da maré que impulsiona a rede para a captura do pescado. A observação participante possibilitou conhecer a performatividade dos pescadores na ação de soltar a rede de arrasto na água, como também compreender a organicidade presente na pesca a partir da ligação entre pescadores, barco e rede. Além disso, foi possível conhecer como a correnteza contribui para performatividade da rede de arrasto na captura do pescado e como esta arte de pesca se torna uma extensão do corpo do pescador.

A segunda entrevista realizada foi como o Mestre das Tapagens, o qual dissertou sobre a arte de pesca denominada folha de *parí*, utilizada na pesca de tapagem no furo *Maracapucu*, no município de Abaetetuba. A pesca de tapagem consiste em obstruir o ponto de conexão de um igarapé com o rio, ponto este que o Mestre das Tapagens denomina de boca do igarapé, para assim reter a fauna aquática que nele penetra durante a maré cheia a procura de alimento.

Na entrevista também foi possível compreender como o Mestre das Tapagens aprendeu a tecer artes de pescas e pescar. Foi revelado que a folha de *parí* está paulatinamente entrando em desuso, pois já se começaram a produzir redes de nylon para realizar a pesca de tapagem.

Esta substituição da folha de *parí* pela rede de nylon ocorre devido a praticidade da preparação e operação da arte de pesca, pois a folha de *parí* requer um processo mais longo de produção, uma vez que requer a recolha do material na mata, o beneficiamento, a tecedura e a montagem. No entanto, o Mestre das Tapagens descreveu detalhadamente a folha de *parí* e o movimento que esta arte de pesca executa para a captura do pescado.

Na observação participante na pesca de tapagem, ocorreu no igarapé que fica na propriedade do Mestre das Tapagens, nas margens do furo *Maracapucu*, esquina com o furo *Ipiramanha*, no município de Abaetetuba, em dois momentos: o primeiro ocorreu na maré da noite e o segundo na maré do dia seguinte. Nestes momentos foi possível constatar que a folha de *parí* tapa a única via de acesso ao igarapé e que neste pequeno curso d'água penetram peixes, camarões e arraias quando a maré enche.

A arte de pesca folha de *parí* é assentada na preamar, ou seja, com a maré totalmente cheia e à medida que a maré seca, a água vaza através das talas da folha de *parí*, ou por entre as tramas da rede de tapagem e assim retém a fauna aquática. Com a maré totalmente seca, o Mestre das Tapagens recolhe cuidadosamente o pescado aprisionado, que fica deitado

sobre o leito do igarapé. Assim, foi possível perceber a performatividade do pescador e da arte de pesca, a ligação entre ambos e como a arte de pesca se transforma numa extensão do corpo do pescador.

A terceira entrevista realizada foi com a Mestra dos Matapis, a qual utiliza a arte de pesca *matapi* no furo *Ipiramanha*, em Abaetetuba para a captura de camarão, e eventualmente capturar cobras aquáticas e pequenos peixes. De todas as práticas de pesca abordadas nesta investigação, a pesca com o *matapi* foi a única que era realizada por uma mulher. Apesar de não ser o objetivo desta tese analisar as questões de gênero na pesca, em estudos realizados (Oliveira *et. al.*, 2013; Alencar, 2013; Amorim, 2005; Quist, Frangoude e O’Riordan, 2010) verificou-se que há a presença da mulher em outras práticas de pescas, no entanto percebeu-se que elas são invisibilizadas pelo gênero masculino tanto na pesca portuguesa quanto da brasileira. Tal constatação está melhor dissertada e analisada no subcapítulo 3.3 deste trabalho.

Na entrevista realizada com a Mestra dos *Matapis*, foi revelado que o seu aprendizado na confecção e utilização da arte de pesca *matapi* ocorreu desde a infância ao auxiliar os seus pais, que também eram pescadores e construtores desta arte de pesca. O que demonstra a organicidade da pesca no seio familiar. A Mestra dos *Matapis* também expôs como ocorre a performatividade do corpo da pescadora e da arte de pesca, e como esta arte de pesca se comporta como uma extensão do corpo da pescadora na captura do camarão de água doce.

A observação participante nesta prática de pesca também foi realizada com outros membros da comunidade, uma vez que a Mestra dos *Matapis* estava em processo de feitura de novas unidades de *matapis*. Assim, foi possível observar o processo de instalação e a desinstalação da arte de pesca, como também a atividade de despesca.

A quarta entrevista realizada foi como o Mestre dos Busca Vidas, o qual utiliza o artefato denominado busca vida. Este artefato é classificado como um instrumento auxiliar da pesca, a qual realiza as mesmas funções performativas da rocega, que foi estudada por Martins (2014). O busca vida é utilizado em toda a região das Ilhas de Abaetetuba para recuperar artes de pesca e outros objetos perdidos no fundo dos rios.

Na entrevista foi possível perceber que o busca vida está em processo mudança quanto a sua materialidade, que antes era construído com o acoplamento de galhos de madeira em forma de ganchos e agora vêm paulatinamente sendo elaborado em ferro, no entanto continua com as mesmas funções, porém com mais eficiência e valor agregado,

Durante a entrevista tomou-se conhecimento do processo de aprendizagem da construção e utilização, o que inclui o conhecimento necessário para a coleta do material na mata. Constatou-se que atualmente o pescador orienta um ferreiro/soldador a conceber o artefato. Durante a pesquisa de campo foi possível acompanhar e visualizar o processo de orientação e construção do artefato em ferro.

Na entrevista com o Mestre dos Busca Vidas também foi possível compreender como o busca vida opera em diferentes tipos de solos do fundo dos rios e como este instrumento auxiliar atraca e recupera artes de pesca perdidas. O Mestre demonstrou como se utiliza o busca vida e desta forma foi possível compreender como ocorre a performatividade do corpo do pescador e do instrumento. Também foi possível perceber a ligação existente entre o pescador com os saberes da pesca, o que revela a presença da organicidade. Do mesmo modo, percebeu-se como o busca vida se torna uma extensão tecnológica do corpo pescante.

A quinta entrevista realizada no Brasil foi com o Mestre dos Puçás de Arrasto. Esta arte de pesca é utilizada na praia da Vila da Penha, Reserva Extrativista de Maracanã para a captura do camarão de água salgada. A pesca com este instrumento consiste em arrastar o puçá pelo chão, na beira da praia, cuja a altura da água se encontra entre o peito e a cintura do pescador. Neste procedimento de pesca captura-se camarões e pequenos peixes que procuraram alimentos na beira de cursos d'água.

Na entrevista foi possível compreender como o Mestre dos Puçás de Arrasto aprendeu a tecer a arte de pesca e a pescar. Ele descreveu detalhes da constituição formal do puçá de arrasto e o movimento que o corpo pescante e a arte de pesca executam para a captura do camarão.

Também foi possível realizar a observação participante ocorrida na praia da Vila da Penha, no Norte do Brasil e constatar como se desenvolve a performatividade corporal e técnica, compreender como se dá a organicidade entre arte de pesca e pescador e, como a arte de pesca se transforma numa extensão do corpo pescante quando atua no aprisionamento da fauna aquática.

A pesquisa de campo na pesca portuguesa e brasileira permitiu conhecer melhor as artes de pesca e os instrumentos auxiliares escolhidos para esta investigação. Foi possível também compreender que os saberes articulados na confecção e operação das artes de pesca e dos instrumentos auxiliares são transmitidos por procedimentos educacionais tradicionais, assim como o aprendizado das performatividades empregadas pelos corpos pescantes nos

procedimentos de pesca. Além de conhecer e compreender qual o movimento realizado por cada uma das artes de pescas investigadas.

4.1.4 Pesquisa de campo realizada nos teatros

Para conceber os equipamentos cenotécnicos do projeto *Teatro Cacuri*, compreendidas na presente investigação como traquitanas cênicas, realizou-se diálogo com cinco tipologias de teatros, a saber: *corrales*, elisabetano, *à italiana*, experimental e circo. Este diálogo, compreendeu a pesquisa bibliográfica, a qual foi descrita no Capítulo 2; na pesquisa de campo realizada nos teatros; e nas experiências profissionais, anteriores a escrita da tese, em montagem de espetáculos, na qualidade de técnico da cena e em trabalho de restauração de equipamentos cenotécnicos no Teatro Experimental Waldemar Henrique, em Belém do Pará, Brasil. Assim, foi analisado e refletido sobre as características espaciais e técnicas dos teatros investigados. Desse modo, esse subcapítulo descreve os procedimentos metodológicos realizados na pesquisa de campo nos teatros.

Utilizou-se como técnica de recolha de dados a observação e o registro em fotos e vídeos nas visitas técnicas, nas visitas teatralizadas e nas participações em espetáculos, na qualidade de público. A visita técnica consistiu em adentrar nos teatros investigados e observar a composição do espaço e seus equipamentos cenotécnicos. Algumas vezes estas visitas técnicas eram realizadas na companhia de um guia do teatro, ou por um áudio guia, um equipamento portátil que fornece informações correspondentes ao compartimento visitado e/ou objeto exposto.

A visita teatralizada consistiu na encenação dialogada com o público, protagonizada por atores e atrizes incorporados em personagens de época, que esclarecem sobre a história do teatro visitado; a composição espacial do teatro e; a significação deste espaço na atualidade. A visita teatralizada ocorreu somente em duas tipologias de teatro: *corrales* e elisabetano.

A participação em espetáculo, na qualidade de público visou complementar as observações realizada nas visitas técnicas e na literatura dos Estudos Teatrais, ao oportunizar a visualização do equipamento cênico em funcionamento, como também a atuação do cenotécnico, ora oculto, ora na cena como intruso ou “teatralizado” (Pavis, 2008).

A primeira visita realizada foi na tipologia *corrales* ou *corral* de comédias, instalado em Almagro, Espanha, localizado na província de *Ciudad Real*, na comunidade autônoma de Castilla - La Mancha. Neste teatro do século XVII, contemporâneo do chamado século de ouro da literatura espanhola, realizou-se várias atividades: visita técnica; visita teatralizada; visita com áudio-guia; a participação na qualidade de público nos espetáculos *La discreta enamorada*, de Lope de Vega e *La comedia del virtuoso adultério*, de Nicolás Maquiavelo.

A segunda visita realizada ocorreu na tipologia teatro elisabetano *Shakespeare's Globe Theater*, localizado na cidade de Londres, no Reino Unido, teatro que corresponde a versão reconstituída do *Globe Theater* londrino dos séculos XVI e XVII, onde são encenadas obras do tempo de Shakespeare. Neste teatro realizou-se observação por meio de duas atividades: a visita guiada e; a participação na qualidade de público no espetáculo *Macbeth*, de William Shakespeare.

As atividades desenvolvidas nestas tipologias de teatro, *corrales* e elisabetano, permitiram perceber os ajustes técnicos realizados para as remontagens dos textos teatrais de época e como se dá o funcionamento do espetáculo com os recursos técnicos disponíveis nestes equipamentos teatrais.

A terceira tipologia investigada foi do teatro *à italiana*. Para esta pesquisa de campo foram elencados três teatros: Teatro *Opéra Garnier*, localizado em Paris, na França, o Teatro *alla Scala*, situado em Milão, na Itália, e o Teatro da Paz, situado em Belém do Pará, no Brasil. A diversidade de espaços representa para os objetivos desta investigação uma ampliação da percepção sobre este tipo de teatro. É importante ressaltar que nos teatros de tipologias elisabetana, *corrales* e experimental não foi possível realizar pesquisa de campo em mais de um teatro do mesmo tipo. Isso deve-se a distintos motivos: no que se refere a tipologia elisabetana, nos direcionamos ao Silvano Toti *Globe Theater*, localizado na cidade de Roma, na Itália, porém ele se encontrava fechado, pois era inverno e como se trata de um teatro a céu aberto, este teatro se torna hostil para realização de espetáculos e para receber público. No que diz respeito a tipologia *corrales* verificou-se que o único existente deste tipo conservado e com maior originalidade corresponde ao *corral* de comédias de Almagro. E, por fim, sobre a tipologia experimental, tornou-se inviável acessar outros teatros, além do Teatro Experimental Waldemar Henrique, uma vez que exemplares significativos desta

tipologia de teatro se encontram em localidades de difícil acesso ao investigador no momento de feitura desta tese.

Feitas essas considerações, é importante assinalar que na pesquisa de campo realizada na tipologia *à italiana* realizou-se observação por meio de diversas atividades. No Teatro *Opéra Garnier* foi possível realizar uma ampla visita técnica em suas instalações. No Teatro *alla Scala* foi possível realizar visita técnica e assistir ao espetáculo de *ballet Giselle*, encenado pela *Ballet Company and Orchestra of Teatro alla Scala*. No que diz respeito ao Teatro da Paz, assimilou-se como dado importante para a compreensão do funcionamento do palco e seus equipamentos a vivência profissional como técnico da cena em montagem de espetáculo.

A quarta tipologia investigada na pesquisa de campo foi a tipologia experimental, e compreendeu também as experiências anteriores a feitura desta investigação vivenciadas no Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, localizado em Belém-Brasil. Neste teatro realizou-se observação por meio de visita técnica, observações a partir desenvolvimento de trabalho técnico da cena e na participação na qualidade de público de espetáculos de teatro, música e dança.

Todas as atividades desenvolvidas no Teatro Waldemar Henrique foram importantes para se constatar como o teatro de tipologia experimental foi adaptado num espaço preexistente; como o riscado do prédio teatral e seus equipamentos cenotécnicos podem possibilitar múltiplas formas de compor o espaço para a cena e para acomodar o público, ajustando a organização do palco com o tipo de jogo cênico; perceber o caráter pedagógico e inventivo desta tipologia de teatro; e melhor conhecer e compreender a potencialidade dos seus recursos técnicos.

A quinta tipologia investigada foi o circo, que aconteceu em três tipos distintos de circo: de estrutura fixa, o qual investigou o Teatro Circo *Price*, localizado na cidade de Madrid, Espanha; o de lona, em que se investigou o Circo *Las Vegas*, observado na sua passagem pela cidade de Salinópolis, no estado do Pará, Brasil; e o circo também itinerante, o qual foi investigado a partir das observações realizadas no *Cirque Du Soleil*, cujo espetáculo foi apresentado no espaço circular fixo Arena Meo de Lisboa, Portugal. A diversidade de tipos de circos visou ampliar o olhar sobre esta tipologia de arte cênica e qualificar o discurso do investigador.

Nestes circos realizou-se observação por meio da participação dos espetáculos na qualidade de espectador, visto que se tornou inviável realizar visita aos espaços, por restrições apresentadas pela equipe dos teatros/espetáculos. No Teatro Circo *Price* foi possível assistir à apresentação da trupe circense *Machine de Cirque*; no *Cirque Du Soleil*, que corresponde a uma trupe itinerante que se apresenta em espaços itinerantes e fixos, foi possível assistir ao espetáculo *Varekai*, adaptado ao espaço da Arena Meo de Lisboa; no Circo *Las Vegas* foi possível assistir ao espetáculo da trupe *Las Vegas*, apresentado em baixo da lona itinerante da companhia. Na qualidade de espectador foi possível constatar a predileção destes e de outros circos pela composição espacial arena $\frac{3}{4}$ de círculo; compreender como se dá o uso dos equipamentos cenotécnicos em números simples e virtuosos; e verificou-se como se dá a divisão hierarquizada dos assentos da plateia.

Verificou-se que todas as atividades desenvolvidas nas tipologias de teatros foram importantes para se constatar como foi concebido o espaço cênico de cada teatro; a divisão dos espaços destinado ao público por classe social, a função desta divisão para as artes dramáticas de seu tempo e seu significado para a sociedade da época; da mesma forma, foram importantes para se compreender como se desenvolve o jogo cênico nestas tipologias de teatros e o papel que o cenotécnico ocupa neles.

4.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA ANÁLISE DOS DADOS

Os dados coletados no Museu Nacional de Etnologia foram analisados e, posteriormente, selecionados a partir da performatividade realizada pelas artes de pesca e pelo instrumento auxiliar da pesca em Portugal. Contribuído para feitura do roteiro da pesquisa de campo em Portugal.

Os dados coletados na pesquisa de campo realizada nos teatros foram organizados de forma sistemática e contribuíram para a construção do Capítulo 2, o qual disserta sobre as tipologias de teatros investigados; os maquinários cênicos encontrados nestas tipologias; itinerância e a fixidez destes equipamentos cênicos; a relação do espaço interno do teatro com o ambiente exterior; a composição do espaço do palco e da plateia, bem como as subdivisões das plateias, quando estas existentes. Posteriormente, estes dados foram

complementados com a literatura específica dos Estudos Teatrais. É importante salientar que este processo serviu para identificar as características afins e antípodas pensadas para o projeto *Teatro Cacuri*.

Estes procedimentos de análise estão em conformidade ao que afirmam Prodanov e Freitas (2013), quando asseguram que na análise de uma pesquisa qualitativa, os dados após serem registrados, devem ser organizados e classificados de forma sistemática para em seguida serem selecionados e interpretados.

No que se refere aos dados levantados na pesquisa de campo realizada na pesca e Portugal e no Brasil, a partir das entrevistas semiestruturadas, foram tratados à luz da análise de conteúdo. Segundo Bardin (2015) a análise de conteúdo corresponde a um rol de instrumentos metodológicos, que possuem um fio comum, a inferência, e que se aplicam na análise de conteúdos e continentes de discursos diversificados, atuando em extremos que vão da objetividade a uma subjetividade fértil. Revela-se como um método abundantemente “empírico”, empregado na procura e análise dos significados mais profundos dos discursos dos sujeitos. Assim, “(...) a análise de conteúdo, procura conhecer aquilo que está por trás das palavras sobre as quais se debruça (...)” (p. 45).

Bardin (2015) revela ainda que a análise de conteúdo atua sobre o discurso dos sujeitos, sobre “(...) a prática da língua realizada por emissores identificáveis (...)” (p. 45). Nesta investigação, a análise de conteúdo é utilizada também para compreender a comunicação expressa pelos corpos pescantes em domínios e suportes específicos. No que se refere aos domínios da aplicação da análise de conteúdo, nesta investigação se fez uso do domínio linguístico, tendo como suportes a comunicação oral e icônica. Neste sentido, na seara do suporte de comunicação oral estão assentadas nas entrevistas realizadas com os sujeitos da pesquisa. E na seara do suporte icônico encontram-se os esboços gráficos feitos por alguns sujeitos, na tentativa de explicitar visualmente detalhes de seu depoimento oral (figuras 45 e 49).

A abordagem selecionada para conduzir a análise de dados foi do tipo exploratória. Segundo Bardin (2015) este tipo de abordagem admite que as categorias possam advir das idas e vindas constantes às entrevistas, priorizando com isso os temas que emergem dos depoimentos e da sua interpretação. A autora denomina este de “procedimento por acervo” e “(...) o título conceitual de cada categoria é definido no final da operação (...)” (p. 147).

Bardin (2015) assegura que não há um “pronto-a-vestir” em análise de conteúdo, ou

seja, uma fórmula ou receita preestabelecida, uma vez que “(...) a técnica de análise de conteúdo adequada ao domínio e ao objetivo pretendidos tem de ser reinventada a cada momento (...)” (p. 32), mas observa que a análise é organizada em torno de três fases: a pré-análise; a exploração do material; e o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

Segundo Bardin (2015) o objetivo da fase pré-análise reside na organização do material a ser analisado. Esta etapa tem comumente como encargo “(...) a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos, e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final (...)” (p.121).

A fase seguinte, identificada como a exploração do material, de acordo com Bardin (2015), corresponde às operações de codificação e decomposição (ou enumeração) do material. Nesta etapa, os dados primários em estado bruto são lapidados de modo a se tornarem válidos e significativos para a análise. A codificação, ou transformação, possibilita ao investigador alcançar uma amostra do conteúdo do texto. É nesta fase que os dados codificados são categorizados, ou seja, são classificados por analogia e reagrupados segundo o género, dando origem as categorias que, por sua vez, “(...) são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (...)” (p. 145) denominadas também de unidades de registro.

A terceira fase da análise de conteúdo corresponde ao tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. Segundo Bardin (2015) a inferência diz respeito a interpretação, que se dá a partir de indícios ou premissas identificadas nas unidades de registro selecionadas. A inferência é um tipo de dedução que o investigador realiza ao confrontar as mensagens ditas e não ditas, porém percebidas no conteúdo dos discursos, com a literatura científica que subsidia a investigação.

Para esta investigação foram realizadas dez entrevistas, nove com pescadores e uma com uma pescadora. Sendo cinco procedentes da região amazônica – Norte do Brasil e cinco procedentes das regiões Centro-Sul de Portugal. As entrevistas depois de serem transcritas, foram organizadas para análise, em que os conteúdos considerados relevantes aos objetivos desta investigação foram agrupados e transformados em vinte e uma categorias iniciais. Estas categorias foram concebidas a partir de indícios e representações evidentes e subliminares presentes, quer nos discursos verbais, quer nos movimentos corporais dos mestres pescadores e da mestra pescadora investigados, bem como nas observações levantadas sobre as artes de pescas realizadas nos distintos territórios onde se realizou a

pesquisa de campo.

Posteriormente, estas categorias foram analisadas a partir das leituras realizadas (Sarlo, 2007; Martins, 2014; Veríssimo, 1895; 1970; Féral, 2009; 2013; Richard, 2014; McLuhan, 2008) resultando na formação das categorias intermediárias, que totalizaram cinco: (1) identificação e história de vida; (2) elaboração das artes de pesca e instrumentos auxiliares da pesca; (3) características das artes de pesca e dos instrumentos auxiliares da pesca; (4) performatividade das artes de pesca e dos instrumentos auxiliares da pesca e; (5) organicidade e performatividade das artes de pesca e instrumentos auxiliares da pesca.

Conforme se articulavam as cadeias de significações, uma vez que a “(...) análise de conteúdo, pode realizar-se a partir das significações que a mensagem fornece (...)” (Bardin, 2015, p. 165), as categorias intermediárias foram agrupadas formaram as categorias finais, as quais compreendem: (1) organicidade; (2) performatividade e; (3) extensão tecnológica do corpo. Resultante do constante diálogo entre os autores Richard (2014), Féral (2009; 2013) e McLuhan (2008) com os dados coletados nas entrevistas e nas observações realizadas em campo.

Bardin (2015) assegura que a análise de conteúdo está assente na ideia de que a lapidação e organização dos dados primários - a categorização - não cria equívocos interpretativos sobre o material levantado, mas possibilita o conhecimento de “(...) índices invisíveis, ao nível dos dados em bruto (...)” (p. 147). E foram estes “índices invisíveis” percebidos na análise do conteúdo dos dados levantados em campo que permitiram conceber as traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri* a partir da organicidade, performatividade e da extensão tecnológica do corpo.

Dessa forma, esta ferramenta de análise se mostrou bastante adequada para esta investigação, uma vez que, por meio dela, foi possível compreender e revelar aspectos estruturantes dos discursos de trabalhadores precarizados (Souza, 2009; 2011; 2017), como são os sujeitos investigados, permitindo, deste modo, perceber ainda as estratégias de resistência e sobrevivência adotadas diante dos valores demandados pelas culturas dominantes. Feita essas categorizações, iniciou-se o processo de interpretação do material coletado, os quais serão apresentados no Capítulo 5.

CAPÍTULO V – PESCA, CORPO E TEATRO

Neste capítulo são apresentados os resultados da pesquisa de campo realizada em práticas pesqueiras das regiões Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal, ou seja, os saberes pesqueiros e sua articulação com os saberes teatrais. Bem como, o conceito de potencialidade cênica que formulamos para nomear a potência artística e, especialmente, cênica identificada nas artes de pesca.

A palavra saber é definida como o acúmulo de conhecimentos adquiridos, assim como sabedoria, cultura e erudição (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009). Nas reflexões de Foucault (2008) o termo saber aponta para a existência de várias definições, dentre estas se destaca o saber como um “(...) domínio constituído pelos diferentes objetos que irão adquirir ou não um status científico (...)” (p. 204), ou seja, ainda que o destaque possa também sugerir a propagação de hierarquias entre saberes, prática ostensivamente perpetrada pelo pensamento eurocêntrico (Santos, 1998; 2010: Quijano, 2007; Maldonado-Torres, 2007), para Foucault (2008) o saber está presente tanto nas ciências acadêmicas, quanto no resultado das experiências vivenciadas e materializadas pelos sujeitos de uma determinada cultura em um campo de formulação e acumulação de conhecimentos. Neste último caso, os saberes são formulados e articulados com outros saberes para a resolução de problemas particulares ou de grupos, como acontece com as articulações realizadas por pescadores e pescadoras pobres para possibilitar a captura de fauna aquática de diferentes espécies, em diferentes ambientes naturais e sócio-culturais.

Foucault (2008) reitera que “(...) há saberes que são independentes das ciências (que não são nem seu esboço histórico, nem o avesso vivido); mas não há saber sem uma prática discursiva definida, e toda prática discursiva pode definir-se pelo saber que ela forma (...)” (p. 205). Dessa forma, ao olhar para a pesca do Norte do Brasil e do Centro-Sul de Portugal é possível admitir que o pescador e a pescadora se revelam como sujeitos de discursos corporais e de práticas produtivas e simbólicas, uma vez que os saberes práticos e performativos por estes formulados e articulados no dia-a-dia são a forma de estar e falar no e com o mundo, bem como de significar a própria vida.

Neste sentido, os saberes pesqueiros aprendidos no dia-a-dia da pesca e articulados no processo de elaboração das artes de pesca e, por conseguinte, na captura da fauna aquática

alimentam também a prática discursiva dos corpos pescantes. Estes saberes são assimilados a própria vida e distingue estes corpos de outros corpos produtivos-simbólicos, considerando ainda que “(...) um saber é, também, o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso (...)” (Foucault, 2008, p. 204).

A análise de conteúdo realizada sobre os dados levantados em campo junto aos pescadores e a pescadora do Norte do Brasil e Centro Sul de Portugal revelaram a existência de saberes performativos, orgânicos e da assimilação dos artefatos de pesca como uma extensão tecnológica do corpo pescante. Estes saberes, em nossa análise, tornaram-se categorias e encontram-se sistematizados nos subtópicos a seguir, do mesmo modo, que subsidiaram a elaboração do conceito de potencialidade cênica das artes de pesca.

5.1 PERFORMATIVIDADE NA PESCA

O termo performativo surge nas reflexões do filósofo inglês J. L. Austin quando este se debruçava sobre os atos de fala, por volta da metade do século XX. Atos de fala corresponde a uma teoria da seara dos estudos da linguagem que trata da atividade executada pelo emissor de uma locução enquanto fala, na linguagem entendida como uma forma de ação. “(...) evidentemente que este nome [performativo] é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo ‘ação’, e indica que ao se emitir o proferimento está - se realizando uma ação (...)” (Austin, 1990, p. 25).

O performativo é inicialmente utilizado pelo autor para classificar um tipo de enunciado que origina uma ação, “(...) o performativo não descreve, nem informa, mas usado para fazer algo ou ao fazer algo (...)” (Austin, 1990, p. 59). Assim, é possível perceber que ideia de ação do corpo no enunciado é central na compreensão do autor sobre a linguagem proferida.

Austin (1990) acreditava que o proferimento performativo para ser feliz, tinha que ser verdadeiro e que, por outro lado, se fosse “fingido” ele se tornaria sem valor, sem expressividade, pois “(...) um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo de uma maneira peculiar, se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio, etc (...)” (p. 36).

A contragosto do autor, o termo performativo e os valores a ele, até então associados, especialmente a ideia de gesto e de movimentação corpórea como meio de comunicação e expressão desembocaram no conceito de performatividade. Este conceito foi assimilado pelas artes, especialmente as dramáticas, e se tornou tanto um conceito analítico, quanto passou a designar uma modalidade de teatro, o qual é apontado por Féral (2009) de teatro performativo¹⁰⁴, e identifica um tipo de teatro que “(...) rompeu com a tradição [clássica] e se inspira na performance (...) é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la (...)” (p. 208).

Mas Féral (2009) assinala que a performatividade só se torna uma ferramenta teórica transponível para outras áreas do conhecimento com a contribuição de Derrida, “(...) a medida em que ele afirma que a ação contida no enunciado performativo pode ou não ser efetiva (...)” (p. 203), ou seja, para o filósofo francês uma ação performativa pode ser verdadeira ou não. Com esta afirmação Derrida desconstrói as antigas compreensões sobre o performativo e na sua reconstrução este conceito passa a assimilar o insucesso e o malogro, significados que se mostram totalmente antônimos aos formulados por Austin. Atitude que, para o campo da arte, especialmente das artes cênicas, se tornam relevantes para compor a escrita cênica, a comunicação e a expressão performativa em arte.

Ao refletir sobre conceito de comunicação, Derrida (1991) contempla uma das suas críticas ao performativo forjado por Austin, onde considera o conceito austiniano limitado a uma noção de comunicação como um veículo meramente semiótico, linguístico ou simbólico, uma vez que para Derrida (1991), a comunicação é entendida também como um veículo, mas se torna mais abrangente, como um “(...) veículo de transporte ou o lugar de passagem de um *sentido* e de um *sentido uno* (...)” (p. 349).

Neste sentido, o performativo para Derrida (1991) é uma comunicação, mas que não se limita somente a conduzir valores semânticos previamente elaborados e exclusivamente verdadeiros. Ele passa a considerar os valores antagônicos a ele associados e incorpora ainda o caráter ficcional. Dessa forma, inaugura uma noção mais abrangente de performativo, intencional ou não, verdadeira ou falsa, mas acontecendo, onde “(...) o campo da

¹⁰⁴ Uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final. Mesmo que essa seja cuidadosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido. “(...) a atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se met en place*) (...)” (Féral, 2009, p. 209).

comunicação oral ou gestual são alargados para muito longe ou infinitamente por meio da escrita (...)” (p. 351). E a escrita, como se sabe, não se limita ao registro de signos em um suporte, ela se expande para a escrita sonora, visual, tátil, gestual, etc. Com isso, leva-nos a crer que uma comunicação performativa será sempre válida mesmo quando interpretada por um ator ou uma atriz, introduzida em um poema, falada em um solilóquio ou mesmo executada por um cenotécnico decolonizado que territorializa a área de ação cênica com a performatividade do seu corpo na operação do instrumental de um espetáculo.

Segundo Féral (2013) “(...) a performatividade é marcada pelo princípio da ação (...)” (p. 209), ou seja, ela é processual, é o movimento desempenhado no tempo e no espaço por corpos e elementos em uma ação performativa. Com esta consideração a autora sugere um desatrelamento do conceito de performatividade de um pertencimento exclusivo ao *metier* da performance, pois reitera que:

“(...) o conceito de performatividade pode, portanto, ser aplicado não somente a toda ação mais também a toda disciplina que não entre habitualmente no nicho da performance: a arquitetura, a literatura, o direito, a pintura, etc. (...) a performatividade seria o resultado do reconhecimento do potencial performativo de uma ação, de um acontecimento ou de um objeto (...)” (Féral, 2013, p. 208).

Féral (2013) amplia ainda mais os campos de ação do performativo o que torna possível admitir que o movimento do instrumental do espetáculo e a sua operação são atividades dotadas de performatividades e estas se encontram na forma como a ação é desenvolvida, na maneira como o cenotécnico e instrumental se comportam no tempo e no espaço da cena, como desempenham seu papel, ou seja, como corpo e instrumental se movimentam e são articulados na composição da cena.

É no princípio da ação também que a concepção processual da performatividade nos permite afirmar que a performatividade de uma atividade cotidiana como a da pesca, está presente no momento da operação das artes de pesca, ou seja, performatividade é processo, é o acontecimento da ação em si, é a forma como o ato performativo é desempenhado.

Partindo-se do princípio que a participação ativa dos mestres e das mestras da pesca, isto é, seus gestos, posturas e deslocamentos no ato de operar as artes de pesca consistem

numa prática performativa, compreende-se que a performatividade de uma atividade está presente na ação desempenhada por pescador e arte de pesca. Lançar o corpo sobre o mar e operar cabritas, chinchorros, puças de arrasto, redes de arrasto de reponta e etc, exigem do corpo pescante e das artes de pesca desempenhos muito particulares, visto que cada arte de pesca, pela sua natureza formal e princípio estratégico de captura do pescado, requer uma performatividade própria.

Observa-se também que a performatividade da pesca se desdobra e vai para além do movimento corpóreo do pescador. Este “*performer* do cotidiano” lança mão dos fatores ambientais (a correnteza da maré ou a água parada) e dos saberes tradicionais, (o conhecimento dos hábitos das espécies: se são peixes que nadam pelo fundo ou pela superfície, se nadam pela beira ou mais afastados da costa), e elaboram artes de pescas distintas, adequadas aos ecossistemas aquáticos e as fragilidades das espécies e com isso produzem performatividades muito específicas para realizar com êxito a sua atividade, ou seja, capturar a fauna aquática desejada nas mais diversas condições ambientais.

A pesquisa de campo realizado em pontos de pesca do Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal revelou a existência de três diferentes tipos de performatividade, que variam de acordo com o tipo de arte de pesca utilizado: a performatividade corporal, a performatividade técnica e performatividade mista.

A primeira delas, a performatividade corporal, corresponde aos movimentos executados pelo corpo do pescador durante a pescaria, trata-se particularmente do conjunto de gestualidades desempenhadas por este corpo na operação da arte de pesca. Uma passagem reveladora deste tipo de performatividade pode ser identificada no depoimento do Mestre dos Chinchorros, quando informa que “(...) éramos três homens na proa: um chamava-se homem da caneta e os dois proeiros, o rapaz da vara e o rapaz da ré. Naquela altura era aquilo, sem parar o homem da vara colocava a vara, o homem da corda puxava a corda e o homem da caneta vinha para o operador escolher o peixe (...)” (M. dos Chinchorros, entrevista, 08 setembro, 2014).

A segunda, a performatividade técnica, diz respeito aos movimentos executados pelo instrumento na captura do pescado e se subdivide em performatividade técnica impulsionada por aparato tecnológico mecanizado e pescador, e performatividade técnica influenciada pelos fatores ambientais. Em ambos os casos, os movimentos da arte de pesca podem ser dinamizados pelo pescador ao manipular diretamente a arte de pesca ou a arte de pesca é

impulsionada pelas correntes de maré. Os depoimentos a seguir revelam essas duas fontes propulsoras da performatividade técnica.

No caso da performatividade técnica impulsionada por aparato mecanizado e pescador, o Mestre das Redes de Bacalhau informa que “(...) o navio vai sempre ali a navegar e a arrastar, e as portas vão no fundo, e a rede vai no fundo, e a corrente d’água leva o peixe para o saco, depois isso é puxado pelo guincho e vira o peixe para dentro, a bordo (...)” (M. das Redes de Bacalhau, entrevista, 08 setembro, 2014). Neste caso, o aparato mecanizado do barco pesqueiro operado pelo pescador movimenta a arte de pesca na captura do pescado e termina por proporcionar a performatividade técnica impulsionada pelo pescador que manipula todo o aparato pesqueiro.

No caso da performatividade técnica influenciada pelos fatores ambientais, ou seja, impulsionado principalmente pelas correntes de maré, em seu depoimento o Mestre dos Galrichos informa que:

“[O galricho] ele trabalha sempre aberto, a força da água o mantém sempre aberto. Ele é amarrado pelo rabicho na corda mestra e colocado na água, se a força da água muda, ele muda também e permanece aberto. Fazemos eles todos redondos, quando é para colocar sobre as pedras, pois ele pode girar que permanece aberto para o peixe entrar. Quando eles estão a se mexer em cima das pedras, chamam mais a atenção das enguias que estão em cima das pedras (...)” (M. dos Galrichos, entrevista, 02 dezembro, 2014).

Este tipo de performatividade revela ainda a inteligência naturalista e ambiental dos pescadores, que combinam o fluxo natural das águas com os hábitos e fragilidades das espécies de fauna aquática, criando artes de pesca performativas em sua essência voltadas para a realização de uma pescaria exitosa.

O terceiro tipo de performatividade é a mista e corresponde a performatividade desempenhada por pescador e arte de pesca concomitantemente. Neste caso, apesar de ser o pescador o operador direto do instrumento, a atividade sugere trabalho em parceria, pois ambos têm sua parcela de contribuição ao formarem uma unidade orgânica na execução da

atividade, ou seja, ambos desempenham as performatividades necessárias para obter resultado satisfatório da ação em curso. Neste tipo de performatividade, o relato do Mestre do Busca Vida é revelador ao informa que:

“(...) a gente amarra uma corda aqui na argola e quando tu jogas tem vários tipos de terra no fundo: tem a terra, tem a pedra, tem o pedregulho, tem a tabatinga e tem a lama solta. Quando joga na água, que ele cai na lama solta, ele vai rasgando a lama solta...e tem o cabo da rede, ele vai e pega o cabo da rede, puxou e já levantou porque a rede é entalhada em cima e em baixo e a corda permite o busca vida entrar. Quando não, que tem uma terra mais dura, uma tabatinga, um pedregulho, ele corre apoiado por dois ganchos e é a mesma coisa, pega no cabo e vem trazendo e, nesse caso não precisa ter peso, pois o busca vida já é pesado (...)” (M. dos Busca Vidas, entrevista, 10 abril, 2015).

A performatividade mista difere da performatividade técnica impulsionada por aparato mecanizado e pescador, uma vez que na mista é o pescador que impulsiona e manipula diretamente a arte de pesca com o movimentando do seu corpo e sem o auxílio de instrumentos mecanizados intermediários.

Verificou-se que as artes de pesca se diferenciam umas das outras tanto no aspecto material quanto formal, uma vez que tratam-se de tecnologias artesanalmente construídas e empregadas na captura de diversas espécies de fauna aquática. Com isso, cada uma delas desempenham performatividades muito específicas, resultando em uma riqueza de movimentos no universo da pesca, ou seja, há uma fartura de performatividades corporais, técnicas e mistas realizadas no cotidiano de comunidades haliêuticas.

A performatividade da pesca e, especialmente das artes de pesca está na realização da coisa em si, atada a execução da ação que pode ser observada no dia-a-dia da atividade em qualquer ambiente aquático do planeta, mas está também presente no olhar sensível, criador e transformador de quem olha para este universo cultural como fonte produtora de saber. Portanto, essa diversidade de performatividades das artes de pesca e pescadores se mostram

como as referências imprescindíveis para a criação do projeto das traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri*.

5.2 ORGANICIDADE NA PESCA

O termo organicidade indica a qualidade do que é orgânico, e este, por sua vez, sugere algo pertencente ao organismo de um ser vivo (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009). Nessa perspectiva, é possível compreender a organicidade como um conjunto de organismos que ligados entre si formam um todo, articulados, como um corpo conectado a outro para a execução de uma função, uma ação.

O termo orgânico e seu derivado organicidade foram absorvidos pelos Estudos Teatrais, tornou-se um atributo do atuante e hoje faz parte da formação do atuante. Segundo Barba (2012) o termo “orgânico” foi incorporado aos Estudos Teatrais pelo diretor de teatro russo Stanislávski, para abordar “(...) as qualidades essenciais nas ações do ator e, na língua do trabalho teatral, esse termo tem o sentido de ‘vivo’ ou ‘crível’ (...)” (p. 206), indicando com isso, a capacidade do atuante ser o mais convincente possível em cena, de acreditar e fazer acreditar no que interpreta.

De acordo com Richards (2014), a organicidade para Stanislávski “(...) significava as leis naturais da vida ‘normal’ que, através da estrutura e da composição, aparecem no palco e se tornam arte (...)” (p. 107). Mas o próprio Richards compreende a organicidade nas artes cênicas como “(...) algo não forçado, algo natural (...)” e compara os movimentos que devem ser desempenhados pelos atuentes em cena aos movimentos corporais dos felinos, quando destaca que a organicidade deve ser natural “(...) assim como são naturais os movimentos dos gatos (...)” (p. 73). De certa forma, a compreensão de Richards vai ao encontro do que foi pensado pelo diretor russo Stanislávski ao importar esta terminologia e qualidade para os Estudos Teatrais na tentativa de identificar uma característica que sugere maior qualificação na atuação dos corpos que vão se expor em cena.

A esse respeito, Schino (2012) observa que esta naturalidade/organicidade almejada no desempenho dos atuentes “(...) deve ser compreendida como aquela que cria uma complexidade e uma coerência do comportamento análogas e equivalentes à coerência e à complexidade que caracterizam um organismo vivo (...)” (p. 208), ou seja, que da conexão

entre os corpos tornem-os uno e os seus movimentos harmônicos, ao nosso ver, congêneres ao corpo uno observado por Merleau-Ponty (1945/2015)¹⁰⁵.

Para Richards (2014), a noção de organicidade implementada por Stanislávski nos Estudos Teatrais é redefinida pelo diretor de teatro, o polaco Grotowski e para este a organicidade “(...) indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de ‘dentro’ e que vai terminar numa ação precisa (...)” (p. 73), ou seja, a conexão entre os corpos não deve somente ser natural e exprimir movimentos harmônicos de um corpo uno, mas numa ligação enérgica entre organismos que resulte em uma ação precisa, eficaz na concretização do que se propõem realizar.

A organicidade, descrita e trabalhada por Stanislávski e Grotowski, ao ser transportada para o universo da pesca, particularmente no sentido grotowskiano, possibilita analisar a ligação do pescador com a arte de pesca, pois ao olharmos para o universo da pesca é possível perceber desenvoltura, naturalidade e habilidade nos movimentos do pescador e uma forte ligação entre este e a arte de pesca. Essa ligação revela a existência, do que Grotowski chama, de “corrente de impulsos” (Richards, 2014), e contribui para tornar a pesca uma ação orgânica. Na pescaria, a arte de pesca se torna parte integrante do corpo do pescador, como um órgão vivo e pulsante, capaz de tornarem-se um corpo único e executar uma ação precisa ao capturarem o pescado.

Esta ligação tem suas raízes ainda na infância do pescador, no ambiente familiar e/ou comunitário e pode ser identificado a seguir no relato do Mestre dos Busca Vidas: “(...) aprendi a pescar na proa do casco, na poupa do casco, pilotando para meu pai que eu fui aprendendo, pegando prática já com ele no Maracapucu (...) desde os 6 anos, 7 anos de idade já pilotava para meu pai talhar¹⁰⁶ na pesca do mapará, pesca de bloqueio (...)” (M. dos Busca Vidas, entrevista, 10 abril, 2015).

A pesquisa de campo desenvolvida com pescadores do Norte do Brasil e do Centro-Sul de Portugal revela que a organicidade entre pescador e arte de pesca pode ser compreendida de duas formas: a organicidade familiar e a organicidade na natureza.

¹⁰⁵ Merleau-Ponty (1945/2015), considera que o ser humano é uno, autônomo e indivisível ao romper com o dualismo positivista que separa o corpo da mente.

¹⁰⁶ Ato de operar a tala, uma vara de aproximadamente 4m de comprimento, extraída do caule da palmeira paxiúba e que tem a função de sonda na pesca de bloqueio, realizada na Amazônia Tocantina. A imersão da tala na água com uma técnica corporal específica, sensações, percepções e uso da inteligência naturalista do pescador ajudam na localização dos cardumes e identificação das espécies.

A organicidade familiar é dinamizada por procedimentos educacionais tradicionais. É um tipo de ligação/aprendizado construído no dia-a-dia da pesca, quando filhos de pescadores acompanham os pais e aprendem o ofício, passando a desempenhar a mesma profissão, como se pode identificar no relato do Mestre dos Puçás de Arrasto: “(...) meu pai trabalhava na pesca do camarão também. Ele começou na pesca e depois virou marreteiro, assim mesmo eu fui no caminho dele, mesmo jeito (...) eu nasci já na praia e meu trabalho já foi esse desde criança. Quando moleque, já ia treinando aí na beirada, ia pegar o camarão (...)” (M. dos Puçás de Arrasto, entrevista, 17 abril, 2015).

Souza (2009) ao estudar a reprodução da classe trabalhadora precária e a denominada ralé brasileira, assegura que o ser humano é formado pela afetividade e pelos estímulos que acontecem nas instituições as quais encontra-se vinculado, como a família, a escola, etc., especialmente na instituição familiar, pois enquanto seres humanos, acabamos por repetir as ações das pessoas que amamos e, com isso, muito provavelmente as crianças irão desenvolver na vida adulta a mesma atividade produtiva que os pais, pois aprenderam afetivamente a lidar com elas ainda no seio familiar.

No caso da ralé, o autor informa que este pai ou mãe trabalhador (a) precário, na maioria das vezes é fruto do fracasso escolar, portanto, se mostra desqualificado para o exercício de um posto de trabalho mais valorizado nos moldes do modo de produção capitalista, lhe restando somente, no mercado de trabalho, muitas vezes informal, vender a sua força muscular e realizar atividades manual/braçal. Assim, as crianças, filhas e filhos destes trabalhadores e trabalhadoras, possuem pouca ou nenhuma oportunidade de acumular capital cultural válido para atuar no mercado, visto que a ausência de formação intelectual e afetiva de sucesso no seio familiar e escolar os colocam em desvantagem desde o início de vida para concorrer a um posto de trabalho ou cargo no mercado e, por essa razão terminam por garantir a reprodução da classe social de origem e nos mesmos moldes.

Brincar desde pouca idade com as mesmas ferramentas que os pais utilizam no trabalho é algo rotineiro para as crianças da ralé. Assim, o contato com as ferramentas de trabalho dos pais caracterizam-se como estímulos afetivos que reforçam a ligação da criança com a modalidade de trabalho desenvolvido pelos pais, considerando que “(...) os indivíduos são marcados em toda a sua trajetória de adulto por estímulos ou pela ausência de estímulos emotivos e morais recebidos desde tenra idade (...)” (Souza, 2009, p. 347).

A observação do autor é importante a medida que colabora para a compreensão de como a organicidade familiar na pesca se forma em tenra idade e pode estar presente em toda a trajetória de vida de pescadores e pescadoras, que assim como a ralé, analisada por Souza, são trabalhadores e trabalhadoras com pouca ou nenhuma instrução formal, vendem a sua energia muscular como alternativa de sobrevivência e seus filhos, também mantem contato com os instrumentos de trabalho dos pais muito cedo, as artes de pesca, e recebem tanto direta, como indiretamente estímulos para o aprendizado e o desenvolvimento do trabalho na pesca, visto que “(...) o aprendizado familiar é afetivo, ele só existe porque existe também a dependência e a identificação emotiva e incondicional dos filhos em relação aos pais (...)” (Souza, 2009, p. 33).

Já a organicidade na natureza apresenta-se de duas formas: a relação do pescador com o meio físico e a relação deste com o meio social. Foi possível perceber que essas duas formas de organicidade podem acontecer simultaneamente durante toda a vida do pescador. A organicidade na natureza, enquanto meio físico é construída no trabalho diário do pescador no meio natural. A prática rotineira gera aprendizado e enriquece a experiência, esta é acumulada e aperfeiçoada durante a toda a vida. A esse respeito o relato do Mestre das Cabritas é elucidativo:

“(...) eu fiz uma série de anos o bacalhau, na pesca longínqua no Canadá, na Noruega, na Rússia e por aí (...) já fiz muito tipos de pesca, antigamente o chinchorro, tirando os anos que andei nos bacalhaus, fiz aqui uns 3 anos na arte xávega aqui no mar. Aqui fiz umas três artes de pesca, tem as redes no momento, que o senhor está a ver e antigamente o chinchorro, com que pegávamos as enguias, que é arte e hoje os berbigões e as ameijoas (...) aprendi a pescar com a cabrita com meu pai, o chinchorro foi com ele, as outras artes foi com o tempo. A pessoa vai, faz o primeiro dia, faz o segundo dia, vai se aperfeiçoando e até que a pessoa chega ao auge (...)” (M. das Cabritas, entrevista, 08 setembro, 2014).

Já a organicidade na natureza enquanto meio social é possibilitada pela relação de troca de saberes entre os pescadores ou pescadoras. Consiste no aprendizado que ocorre através

do contato com os pares na pesca, seja na relação de mestre/aprendiz, seja na relação entre componentes de turmas ou companhias de pesca (companhas).

Santareno, após vivenciar a pesca de bacalhau durante os anos 50 do século XX, na qualidade de médico embarcado, em navios portugueses que atuavam na Terra Nova e Groelândia, relata um aspecto visto a bordo, de como se dava o processo de ensino/aprendizagem para os novos pescadores, revelando com isso, a formação da organicidade na natureza enquanto meio social, realizada no dia-a-dia da pesca de alto mar: “(...) cada verde costuma ficar ligado a um dos mais experientes pescadores (às vezes pai, ou tio, ou irmão) que lhe ensinará a arte de pesca e o protegerá no mar (...)” (2016, p. 2003).

Esta relação entre mestre e aprendiz e também de troca de saberes, observada por Santareno, acontece tanto pelo relato de experiências vivenciadas entre os sujeitos, quanto pela observação ao outro no desenvolvimento das atividades pesqueiras. Vem completar esta ideia de organicidade na natureza enquanto meio social, o depoimento do Mestre das Redes de Bacalhau quando revela como se deu seu aprendizado sobre a pesca longínqua de bacalhau realizada pela frota portuguesa:

“(...) eu aprendi na vida do bacalhau, aprendi a trabalhar nas redes a bem dizer, com pessoas mais velhas do que eu, que andavam lá. Me ensinaram como puxar lá sempre. E eu como filho de pescador ganhei gosto e aprendi a trabalhar na rede, pronto e a partir daí foi de caminho e comecei a subir, subir e tinha vinte e poucos anos, pronto, quando fui encarregado mestre das redes (...)” (M. das Redes de Bacalhau, entrevista, 08 setembro, 2014).

Pescar, como já revelado, implica envolvimento do corpo que sente, percebe e gera toda uma dramaturgia de gestos físicos, posturas, deslocamentos, assimilação de códigos e condutas que exprimem modos de ser no mundo (Lima, Baptista & Lima, 2017). Além do que, as sensações e percepções que pescadores e pescadoras artesanais e de re-existência têm desde os primeiros anos de vida no seio familiar, na natureza e na relação com outros pescadores se traduzem também em aprendizados (Merleau-Ponty, 1945/2015) que

reforçam a ligação destes com o universo da pesca e são esses conjuntos de saberes que subsidiam à elaboração das artes de pesca e das performatividades no ato de pescar.

Na pesca, percepções e organicidades subsidiam a criação de performatividades pesqueiras, ou seja, o conhecimento sobre os materiais, o meio e as espécies de fauna aquática e a ligação com esta prática social permitem a criação de distintas modalidades de pesca, artes de pesca singulares e a elaboração e reelaboração de performatividades do corpo pescante no exercício do seu ofício.

5.3 ARTES DE PESCA COMO EXTENSÕES TECNOLÓGICAS DO CORPO

“(...) está o pescador com a cana na mão, o anzol no fundo e a boia sobre a água, e em lhe picando na isca o torpedo¹⁰⁷, começa a lhe tremer o braço. Pode haver maior, mais breve e mais admirável efeito? De maneira que, num momento, passa a virtude do peixezinho, da boca ao anzol, do anzol à linha, da linha à cana e da cana ao braço do pescador (...)” (Vieira, 2011, p. 30).

O termo tecnologia é utilizada para designar o “(...) estudo sistemático sobre técnicas, processos, métodos, meios e instrumentos de um ou mais ofícios ou domínios da atividade humana (...)” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009).

Para Veraszto (*et. al.*, 2008), tecnologia consiste em um rol de saberes que são próprios do desenvolvimento e da elaboração de instrumentos tais como artefatos, sistemas, processos e ambientes, concebidos no decorrer da história pelo homem com a finalidade de suprir carências e questões individuais e de grupo.

Para McLuhan (2008) os instrumentos criados pelo homem que possibilitam a ampliação de sua força e poder na realização de um trabalho ou como meio que lhe permite a amplificação da proteção às condições adversas do tempo, consistem extensões do homem, que são justamente as tecnologias que têm a capacidade de estender o poder humano na ação de transformação ou proteção.

Segundo McLuhan (2008),

¹⁰⁷ Segundo Vieira (2011), torpedo é o nome dado pelos latinos a um “peixezinho virtuoso”.

“(...) enquanto extensão da pele, a roupa pode ser vista como um mecanismo de controle térmico e como uma forma de definir socialmente a pessoa. Neste aspecto, o vestuário e a habitação encontram-se muito próximos, embora o vestuário seja mais próximo e mais antigo, já que a casa é uma extensão do mecanismo interior de regulação térmica do organismo, enquanto que a roupa é uma extensão mais direta da superfície exterior do corpo (...)” (McLuhan, 2008, p.131).

Para McLuhan (2008) estes instrumentos criados pelo homem no decorrer da história consistem em tecnologias como “extensão do corpo”, pois ampliam o poder humano sobre a natureza, uma vez que o autor entende que “(...) todas as tecnologias são extensões do nosso sistema físico e nervoso concebidas para incrementar a força e a velocidade (...)” (2008, p. 103).

O autor reitera que “(...) uma extensão é uma ampliação de um órgão, de um sentido ou de uma função (...)” (McLuhan, 2008, p. 181), os apetrechos de uso cotidiano, como a roda e a roupa que vestimos, seriam a extensão dos pés e de nossa pele, respectivamente, e os meios de comunicação, como o telefone, uma extensão de nosso ouvido e voz.

Hall (1966/1986) ao refletir sobre a relação tecnologia/homem chegou também à conclusão que as tecnologias são “prolongamentos do organismo” e seu desenvolvimento permitiu a espécie humana melhorar e se especializar em diversas funções, tais como apresenta-se a seguir:

“(...) o ordenador é um prolongamento de uma parte do cérebro, como o telefone é um prolongamento da voz e a roda um prolongamento das pernas e pés. A linguagem prolonga a experiência no tempo e no espaço, enquanto a escrita prolonga a linguagem humana. O homem levou estes prolongamentos a um tal nível de elaboração que acabamos por nos esquecer que a sua humanidade se encontra enraizada em sua natureza animal (...)” (Hall, 1966/1986, p. 14).

O autor conclui que a rapidez com que o homem atingiu elevado nível de especialização tecnológica terminou por suceder à natureza, a medida em que realiza uma atividade com um prolongamento ou uma extensão tecnológica de seu corpo, esta pode resultar em menor gasto de energia, maior eficiência e, por conseguinte, aumento de produtividade.

Como se pode perceber, as ideias dos autores supracitados são complementares e contribuem para compreensão das artes de pesca como extensões do corpo dos pescadores, no momento em que há a interação dos dois. Assim, esses prolongamentos tecnológicos se transformam em órgãos do corpo do pescador, órgãos vivos, plenos e intensos, capazes de aprisionar a fauna aquática que transita pelas correntes de maré, como se pode perceber nos depoimentos a seguir sobre a pesca de tapagem e de puçá de arrasto respectivamente, quando os mestres informam que “(...) o cara tapa a boca do igarapé e o peixe fica preso dentro. Tapou a boca, não tem saída para ele (...)” (M. das Tapagens, entrevista, 19 março, 2015) e, da mesma forma, como se dá com a pesca com a arte de pesca puçá de arrasto, quando o mestre pescador revela que “(...) o que vai arrastando, vai ficando depositado no fundo do puçá e é só tirar em casa (...)” (M. dos Puçás de Arrasto, entrevista, 17 abril, 2015).

A arte de pesca enquanto extensão tecnológica do corpo permite ao pescador estender-se para executar uma ação até então impossível exclusivamente para o corpo humano, as artes de pescas como extensões tecnológicas permitem ao corpo pescante ir mais longe e, com isso, tornam-o mais eficiente, mais produtivo e mais capaz de prover os meios materiais para a reprodução de comunidades humanas haliêuticas. Neste sentido, o depoimento do Mestre dos Busca Vidas reforça a noção de tecnologia como extensão do corpo executada por um instrumento auxiliar da pesca, quando revela que “(...) utilizo este instrumento no dia-a-dia da pesca para achar rede perdida, espinhel (...) o que ficar no fundo. É o modo mais fácil de achar (...)” (M. dos Busca Vidas, entrevista, 10 abril, 2015).

Assim, as artes de pesca caracterizam-se como tecnologias artesanalmente construídas para uma atividade de re-existência que tem como finalidade pragmática a ampliação do poder humano sobre a natureza. Enquanto extensões tecnológicas são capazes de tornar mais viável a pesca ao potencializar o corpo do pescador e da pescadora.

A pesquisa de campo executada em comunidades haliêuticas do Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal revelou o uso de extensões tecnológicas de pesca com caráter

técnico, ou seja, com procedimentos funcionais executados com destreza e eficiência pelos corpos pescantes.

Neste aspecto, o depoimento do Mestre das Rocegas é elucidativo, quando revela que o uso da rocega “(...) era para apanhar as artes que ficavam no fundo. A gente deixava lá as teias de alcatruz (...) depois quando chegávamos ao mar no outro dia, que íamos apanhar, tínhamos que utilizar a rocega. Jogávamos a rocega para o fundo e ela ia aqui apanhar as teias (...)” (M. das Rocegas, entrevista, 24 novembro, 2014).

O depoimento a seguir, concedido pelo Mestre das Redes de Arrasto de Reponta, reforça a compreensão do caráter técnico das artes de pesca como extensão tecnológica do corpo pescante ao revelar que “(...) essa pesca é por maré, por hora, é a pesca da reponta, a gente jogou aquela hora, com a preamar, e puxou a rede com a reponta. É um tipo de pesca de arrasto (...)” (M. das Redes de Arrasto de Reponta, entrevista, 13 março, 2015).

Neste caso, a rede de arrasto de reponta que é a extensão dos membros superiores do pescador, especialmente as suas mãos, se estendem até o fundo das águas da Costa Marapatá, no Norte do Brasil e recolhe os peixes que transitam pela corrente de maré tal como planejado pelo mestre pescador, revelando o caráter técnico das artes de pesca como extensões tecnológicas do corpo pescante.

5.4 POTENCIALIDADE CÊNICA

A criação das traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri* se deu a partir do estudo empírico e teórico do universo da pesca, com foco dirigido para as artes de pesca e sua utilização, articulado com os Estudos Teatrais, Estudos Culturais e a perspectiva Decolonial. Durante a jornada investigativa foi possível identificar potencialidades contidas nesses objetos e sua ligação com pescadores e pescadoras de comunidades haliêuticas do Brasil e de Portugal. As potências apreendidas terminaram por fertilizar e direcionar o processo criativo e investigativo e foram determinantes na seleção das artes de pesca investigadas e recriadas.

Esse rol de potências fertilizadoras do processo criativo e investigativo em artes se define como potencialidade cênica, uma vez que o destino final é o ambiente cênico. Visando

dar coerência lógica ao conceito criado, se fez necessário revisitar os alicerces do conceito de potência.

A palavra potencialidade é descrita como a “(...) característica ou condição do que é potencial (...)” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009). Este mesmo dicionário define a palavra potencial, entre outras, em duas direções distintas e complementares: uma como substantivo que procura evidenciar o conjunto de qualidades próprias de um indivíduo, e a outra como um adjetivo relacionado à potência. Esta última, por sua vez, tem como significação precisa a característica do que é potente, ou seja, que possui poder. Neste sentido, potencialidade pode ser compreendida como a potência presente na essência de um ser, a capacidade que este tem de alterar ou resistir a um estado de coisas a partir de forças próprias.

O conceito de potência vem sendo objeto de reflexão desde a Antiguidade. No Ocidente, o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) definiu potência como a capacidade de mudar alguma coisa ou a si mesmo e, também, como a resistência de si ou de algo a alguma mudança (Aristóteles citado em Abbagnano, 2007, p. 782-783). Outro filósofo que discutiu o termo, mais recentemente, foi Abbagnano (2007). Ele dá conta que o termo potência, de uma maneira geral, pode significar “(...) o princípio ou a possibilidade de uma mudança qualquer (...)” (p. 782-783), isto é, possuir a predisposição para alterar um estado de coisas. Mas admite que sobre ele resida uma ambiguidade que leva a várias compreensões, as quais passam a ser estreitamente conexas com as noções de preformação, preexistência e predeterminação.

No livro intitulado *A potência do pensamento*, Agamben reservou um capítulo para refletir sobre o conceito filosófico de potência urdido por Aristóteles, no qual afirma que, na tradição ocidental “(...) este conceito nunca deixou de operar na vida e na história, no pensamento e na prática dessa parte da humanidade que acrescentou e desenvolveu a tal ponto sua potência que impõe a todo planeta seu poder (...)” (2005, p. 239).

A compreensão de Agamben (2005), em certa medida, vai ao encontro do que nos revela Abbagnano (2007), de que a formulação de Aristóteles sobre o conceito de potência possui compreensão ambígua. Porém, Agamben (2005) observa que os polos de ambiguidade se completam, pois ora potência está ligada ao ato, ora se apresenta em posição antípoda a este: “(...) esta oposição, que atravessa tanto sua metafísica como a sua física, foi

transmitida por ele como herança, primeiro à filosofia e depois à ciência medieval e moderna (...)” (p. 239).

Espinosa (1992), no prefácio da Parte V do seu livro intitulado *Ética*, tratou da potência da inteligência humana ou da liberdade humana. Inspirado pelas formulações de Aristóteles, Espinosa concebe o conceito de potência da razão ou potência da alma como um mecanismo de poder relativo, porém capaz de combater as afecções humanas e como rota que leva à liberdade dos sujeitos individuais e em grupo.

A potência da razão foi concebida por Espinosa como uma faculdade intelectual imperativa e ao mesmo tempo moderada para ser utilizada no combate das afecções. É moderada, pois não há um império absoluto desta sobre o que o filósofo do século XVII chamou de afecções ou doenças da alma, mas há nela, na potência da razão, uma capacidade inerente de atravancar e gerenciar as afecções, estabelecendo normas de mediação aos desencontros possíveis.

Assim, compreende-se a potência da razão como um poder capaz de orientar e alterar a conduta humana e, da mesma forma, de tornar acessível o discernimento entre razão e afecção. Essas qualidades apontadas pelo filósofo terminam por revelar as potencialidades da razão.

A potência fluida de Aristóteles é desdobrada por Abbagnano (2007), Agamben (2005) e Espinosa (1992), e desemboca em novos significados e conceitos operativos. Porém, estes novos conceitos são atravessados por um fio comum, a potencialidade, a qual se revela como a potência contida na qualidade operativa dos novos conceitos em seu mais alto grau, seja em uma operação de ação ou de resistência.

Neste sentido, propõe-se o conceito de potencialidade cênica enquanto um mecanismo que procura revelar as qualidades inerentes nos objetos as quais podem ser reelaboradas e usadas na cena artística; passíveis de atuarem como disparadoras e sustentadoras de soluções cênicas, inovadoras ou tradicionais. Tratam-se, especificamente, de potencialidades ressignificáveis no contexto das artes dramáticas.

Define-se, portanto, a potencialidade cênica como as qualidades distintivas fundamentais e intrínsecas de objetos capazes de serem tanto reelaborados para compor a cena quanto elaboradores cênicos. Essas características são sua essência e dizem respeito ao riscado arquitetural, a força indutora de novos movimentos em cena e, especialmente, à

performatividade do objeto quando em uso na cultura de origem. Sua potência é sua força disparadora criativa, que ao sair da inércia se revela e dá vida ao objeto.

O objeto potencialmente cênico, transformável e transformador para atuar nas artes dramáticas se faz presente na cena na qualidade de elemento cênico, ambiente cênico, instrumental técnico, visual e/ou espacial do espetáculo e tem a capacidade de propor novos códigos na encenação, uma vez que dispara o corpo atuante e a dinâmica da encenação para outros movimentos em cena. Ao migrar de seu ambiente natural, este objeto transporta sua potencialidade intrínseca e emerge¹⁰⁸ no fazer artístico, levando suas qualidades determinantes, sua essência, sua potência, ou seja, sua performatividade, organicidade, conexão ao corpo como uma extensão tecnológica, sua forma geratriz e sua força propulsora e transformadora para este novo ambiente.

5.5 TECNOLOGIA *CACURI*

As reflexões a respeito da tecnologia sob uma perspectiva histórica realizada por Veraszto *et al* (2008), se debruça sobre as diferentes conotações e formas de interpretação da expressão “tecnologia” por diversos campos de saber. Os autores buscaram classificar as diferentes concepções de tecnologia, encontrar uma definição contemporânea para o termo e, por fim, apresentar uma definição própria.

Veraszto *et al* (2008) classificam a tecnologia em dez diferentes concepções: intelectualista; utilitarista; como sinónimo de ciência; instrumentalista (artefatual) da tecnologia; de neutralidade; do determinismo tecnológico; de universalidade; de otimismo e pessimismo tecnológico; e do sociossistema como um novo conceito de tecnologia.

Todas as concepções apresentadas, a nosso ver demonstram pertinência quanto ao ponto de vista que revelam, mas para este trabalho estabeleceremos diálogo com as concepções artefactual ou instrumentalista da tecnologia e a concepção de neutralidade da tecnologia. Devemos informar que com estas duas concepções o nosso diálogo se dá por não concordância com os princípios que advogam.

¹⁰⁸ O termo emergente pode ser entendido como algo novo que está brotando no seio das práticas culturais onde “(...) novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados (...)” (Williams, 1979, p. 129).

A concepção artefactual e a de neutralidade mostram pontos de vista que a nosso ver são reducionistas à medida que isentam de valores que a elas estão associados e a valores que a elas se podem associar. A primeira por compreender a tecnologia como um artefato com valor em si mesmo voltado a execução de atividades, assim, não os considerando como elementos simbólicos de saberes acumulados, significados e ressignificados em uma cultura, em um tempo e espaço. E a segunda, por considerar a tecnologia como um campo de saber desprovido de interesses subjacentes por quem elabora, reelabora e propaga. Como se o saber não pudesse ser uma arma ou tática de libertação e dominação.

Ao apresentarem do que trata a concepção artefactual da tecnologia, os autores tecem críticas a tal concepção, primeiramente por a considerarem como uma concepção fomentadora de equívocos que terminam por evidenciar o ponto de vista do senso comum, onde os artefatos ou ferramentas seriam concebidos meramente para a execução tarefas, sem que pudessem apresentar alguma importância como cultura material procedente de um grupo ou nação. E, da mesma forma, esta concepção teria como desdobramento, reiterar um caráter reducionista da tecnologia, uma vez que “(...) esse ponto de vista gera grandes confusões por acreditar que a produção tecnológica consiste apenas nos equipamentos gerados a partir da mesma (...)” (p. 69), desta forma, a concepção artefactual não leva em consideração o tempo e o espaço ocupado pela tecnologia como campo de saber na história humana, enquanto que na verdade:

“(...) a tecnologia faz parte do acervo cultural de um povo, por isso existe na forma de conhecimento acumulado, e por essa mesma razão está em contínua produção.

A tecnologia em si constitui-se, portanto, como uma forma de conhecimento e todas as tecnologias são produtos de todas as formas de conhecimento humano produzidas ao longo da história (...)” (Veraszto et. al 2008, p. 78).

Os autores acreditam ainda que a concepção artefactual ou instrumentalista da tecnologia seja marcada por um impulso fetichista ao consumo de artefatos de última geração e a apropriação aos artefatos e aos valores a eles agregados, daria a seus detentores uma sensação de poder e supremacia. É como se ao consumir os artefatos de última geração o consumidor terminaria por empoderar-se dos valores associados aos produtos. Este aspecto

é interessante à medida que revela o artefato tecnológico, especialmente as inovações, como dispositivos onde a propriedade e uso pudessem “garantir” poder e superioridade aos indivíduos nas relações interpessoais e até mesmo entre as nações.

Já a concepção de neutralidade apresentada por Veraszto et. al (2008) revela a tecnologia como um instrumento imparcial a atitudes, posturas e posicionamentos políticos de quem concebe e socializa ou limita o acesso e o uso dos artefatos tecnológicos. Fundamentados em Carrera (2001), Gómez (2001) e Osorio (2002), os autores asseguram que nesta concepção a tecnologia seria imparcial e por esta razão estaria desprovida de qualquer responsabilidade quanto aos interesses particulares ligados a sua elaboração e aos resultados que possa gerar.

Neste sentido,

“(...) se considerada como independente de qualquer sistema político ou social, a tecnologia pode ser transferida de um país a outro sem dificuldade alguma. Essa visão reducionista da tecnologia impede sua análise crítica e ignora as intenções e interesses sociais, econômicos e políticos daqueles que a idealizam, financiam e controlam (...)” (Veraszto et. al, 2008, p. 70).

Acreditamos que tais facetas das concepções de tecnologia apresentadas se mostram oportuna, não para reafirmar a supremacia, a opressão e a dominação de alguns na relação com outrem, pois acreditamos que esses “valores” vão na contramão de um ideal de sociedade horizontal, democrática e humanizada, mas uma faceta oportuna por possibilitar olhar a concepção e posse do artefato tecnológico pelo ângulo do subalternizado, daquele que encontra-se em desvantagem numa relação de poder, dessa forma como uma tática de libertação, assimilando os artefatos tecnológicos como dispositivos e como tal, com a capacidade de disponibilizar ao subalternizado numa relação hierárquica, o poder para questionar a estrutura e, da mesma forma, possibilitar a desterritorialização da condição desigual e a reterritorialização no espaço liberto como forma de resistência (Foucault, 2011; Agamben, 2010; e Deleuze, 2015).

O artefato tecnológico enquanto dispositivo formulada por Agamben (2010) abarca “(...) a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os

computadores, os telefones celulares (...)” (p. 40-41). Esta perspectiva vem ao encontro do posicionamento político adotado na concepção do projeto *Teatro Cacuri* e suas traquitanas cênicas, já que “(...) fazer tecnologia é, sem dúvida, fazer política (...)” como nos afiança García et al (2000, p. 132 citado em Veraszto et. al 2008, p. 70). E o projeto *Teatro Cacuri* e suas traquitanas cênicas tomam partido diante das propostas de vida e morte demandadas pelos poderes políticos e tecnológicos, uma vez que procuramos fomentar a igualdade na diversidade, tendo como campo o micro-mundo representado pelas artes cênicas.

Os artefatos, frutos do que cunhamos de Tecnologia *Cacuri*, possuem lado e posicionamento político, eles visam tornar o tempo do teatro democrático, formar uma comunidade horizontal, contribuir para a visibilização dos saberes tradicionais e possibilitar a territorialidade do cenotécnico e da cenotécnica no ambiente cênico e na própria cena, uma vez que o desenho arquitetural do projeto *Teatro Cacuri* coloca atuantes, público e técnicos atuantes juntos, comungado do mesmo espaço; e as traquitanas cênicas, são concebidas para serem operadas no contexto da cena, como uma extensão tecnológica do corpo, de que fala McLuhan (2008), onde os instrumentos criados pelo homem no decorrer da história consistem em tecnologias como “extensão do corpo”, pois ampliam o poder humano sobre a natureza, visto que “(...) todas as tecnologias são extensões do nosso sistema físico e nervoso concebidas para incrementar a força e a velocidade (...)” (p. 103), portanto, que podem potencializar o corpo humano como artefactos tecnológicos dotados de saberes e que podem permitir também o exercício da territorialidade de cenotécnicos e cenotécnicas no *Teatro Cacuri*.

Com a criação de traquitanas cênicas operáveis de forma visibilizada na cena, acreditamos estar cravando definitivamente o cenotécnico atuante na área de ação cênica do *Teatro Cacuri*, dessa forma, visibilizando o truque cênico, a fonte que opera o truque cênico e a performatividade deste na realização do truque cênico. Neste caso, disponibilizando os artefatos tecnológicos para exercício da territorialidade do cenotécnico e da cenotécnica na cena, como forma de lhe conferir poder pela posse da tecnologia para ocupar o seu espaço e questionar a estrutura vigente.

A Tecnologia *Cacuri* consiste, portanto, nos artefatos criados a partir da articulação dos saberes tradicionais embutidos nas artes de pesca com os saberes teatrais, sustentados pelos Estudos Culturais e pela perspectiva Decolonial, resultando assim em artefatos

cênicos. Nesta investigação, representados pelo projeto do *Teatro Cacuri* e das suas traquitanas cênicas.

5.6 ARTES DE PESCA COMO CULTURA MATERIAL EMERGENTE

Os conceitos de emergente, dominante e residual formulados por Williams (1979), uma vez aplicados universo da pesca, ganham ressonâncias no fazer operado por pescadores e pescadoras em sua faina diária e, do mesmo modo, ganham também destaque e reconhecimento como campo de saberes importantes para a reprodução material e simbólica de comunidades de base haliêutica.

Williams (1979), compreende o residual como um elemento efetivo do presente que foi formado no passado e encontra-se ativo no processo cultural, não como lembrança de sua existência, mas como componente evidente na cultura.

A esse respeito, é possível afirmar que características da pesca praticada tanto no Centro-Sul de Portugal quanto no Norte do Brasil, tais como o conjunto de saberes naturalistas e matemáticos articulados e os quais envolvem diretamente a elaboração e utilização das artes de pesca, correspondem a cultura residual defendida por Williams (1979).

Esses saberes, recebidos pelos pescadores de hoje de seus ancestrais recentes, se fazem presentes no seio da pesca e se somam aos novos saberes, componentes do dinamismo da atividade, gerados no setor, como se pode perceber melhor a seguir no depoimento concedido pelo Mestre das Cabritas.

“(...) antigamente não trabalhavam com aço inox, essas coisas. Sabe que o aço inox é coisa que pode durar uma vida. Por exemplo, hoje trabalhamos uns 4 ou 5 meses com esses utensílios em ferro e se não tratar para o próximo ano ele vai se deteriorando, pois a ferrugem vai se apurando. A coisa está mais sofisticada, trabalhamos mais com aço inox. Com aço inox tem uma durabilidade maior e é mais leve (...)” (M. das Cabritas, entrevista, 08 setembro, 2014).

Para seguir em acordo com Williams (1979), é possível perceber que o depoimento do Mestre das Cabritas deixa transparecer que os saberes herdados de seus ancestrais recentes sobre a construção da cabrita se fazem presente neste caso como elementos residuais, formados no passado e ainda presentes no processo cultural, mas que se somam ao aperfeiçoamento presente hoje no procedimento de feitura da arte de pesca, também chamado de dinamismo da tradição, que é representado pela adição de nova matéria, o aço inox, na construção da cabrita e que substitui hoje o ferro, em decorrência de apresentar maior leveza e durabilidade.

Já o conceito de dominante, aplicado ao universo da pesca, pode ser interpretado como tradições que foram entrando em desuso e substituídas pelo uso de novos elementos. Neste caso, tem-se como exemplo a trajetória das redes chinchorro, que eram utilizadas na pesca de arrasto de beira na Ria de Aveiro, região da Torreira, em Portugal.

O destaque a seguir trata de um depoimento do Mestre dos Chinchorros e traz consigo revelações da presença do conceito de dominante aplicado ao dinamismo cultural em que se encontra a rede chinchorro:

“(...) há quem encasque¹⁰⁹, há quem goste verde, há quem goste laranja, há quem goste branco, há quem goste de várias cores, vermelhão e há quem encasque para durar mais. Antigamente não existia aqui o nylon, era feita em algodão. O chinchorro era feito em algodão e passava pouco tempo e apodrecia. Hoje há fábricas pra fazer este pano em Portugal, mas antigamente não havia. Essas tais folheiras e lampreias eram feitas a mão. Haviam mulheres próprias que faziam essas redes a mão, até as quadras haviam mulheres e homens que faziam essas redes a mão. Não era muito fácil não (...)” (M. dos Chinchorros, entrevista, 08 setembro, 2014).

¹⁰⁹ Tipo de tingimento que feito nas redes chinchorro com vista a dar-lhes cor e maior durabilidade.

O depoimento deixa claro que o fio de algodão com que se faziam as redes chinchorros e as mãos que os teciam emergem como elementos do passado apontados por Williams (1979), que dá lugar ao elemento do presente, o dominante, representado pelo fio de nylon e pela máquina que tece as redes, assimilados pelos Mestres dos Chinchorros em decorrência de suas potencialidades.

Nesse universo de lutas pela tradição e pela vida, apreende-se a presença do emergente, entendido como algo novo que está brotando no bojo das práticas culturais. Neste sentido, Williams (1979) assinala que “(...) novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados (...)” (p. 126).

A esse respeito o autor reforça que “(...) o que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma (...)” (Williams, 1979, p. 129).

Compreende-se, portanto, que o desdobramento deste estudo que está propondo a construção das traquitanas cênicas do *Teatro Cacuri*, a partir da organicidade, da performatividade e do uso das artes de pesca como extensões tecnológicas do corpo pescante, caracteriza-se como uma maneira de “adaptação da forma”, como uma descoberta de novas formas de composição e utilização defendida por Williams (1979). Neste caso, com a adaptação para novas formas de uso das potencialidades cênicas identificadas nas artes de pesca.

CAPÍTULO VI - PROJEÇÃO DAS TRAQUITANAS DO *TEATRO CACURI*

“(...) se a arte é parte da sociedade, não há um todo sólido, fora dela, ao qual, pela forma de nossa questão, concedemos prioridade. A arte está aí, como uma atividade, com a produção, o comércio, a política, a criação de famílias. Para estudar adequadamente as relações, devemos estudá-las ativamente, vendo todas as atividades como formas particulares e contemporâneas de energia humana (...)” (Hall, 1997, p. 33).

Este capítulo versa sobre o projeto do *Teatro Cacuri* e o processo de criação das cinco traquitanas cênicas, concebidas a partir da articulação realizada entre os saberes teatrais, especialmente da cenotécnica, com os saberes embutidos nas artes de peca. Para melhor compreensão, iniciamos com a descrição de obras artísticas criadas a partir das artes de pescas. Em seguida, será dissertado sobre o projeto *Teatro Cacuri* e a arte de pesca *cacuri*. Posteriormente é descrito o processo criativo para a concepção do projeto do *Teatro Cacuri* e das traquitanas cênicas partir das Seis propostas para o novo milênio sugeridas por Calvino (2006). E por fim, é apresentado o projeto das cinco traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri*.

6.1 ARTES DE PESCA COMO DISPOSITIVOS PARA CRIAÇÕES ARTÍSTICAS

As artes de pesca vêm chamando a atenção de criadores em arte e, por isso, sendo utilizadas como dispositivos de trabalhos artísticos, nas mais variadas linguagens e segmentos, tais como dança, teatro, performance, artes visuais, cenografia, iluminação cênica, design, entre outros (Lima, Baptista & Lima, 2016).

No registro do processo de criação do cenário e da iluminação cênica da montagem *A Gaivota*, de Tchekhov, no ano de 2013, vinculada à disciplina Interpretação e Montagem, da Universidade de Brasília se pode constatar como a trupe universitária utiliza uma rede de pesca como dispositivo para conceber toda a visualidade da encenação em causa.

Nessa montagem cênica, o objeto real, uma rede de pesca, não é deslocado de seu lugar de origem para ambientar o espaço cênico. Ele foi interpretado e representado por uma outra materialidade, como descreve uma das artistas envolvidas no processo criativo, “(...) uma

estrutura de metal com fios entrelaçados que lembram uma teia, uma grade, uma... rede de pesca! (...)” (Reis, 2013). O destaque revela o uso das potencialidades da rede de pesca assimiladas pelo coletivo que foram adotados e, sugere ainda, aspectos do espaço de acontecimento das cenas.

A trama formada pelo entrelaçamento de fios e os espaços entre os fios, do ponto de vista das artes visuais, evidenciam em sua composição o que se chama de relação figura/fundo. Este tipo de relação constitui um recurso expressivo em arte. Na criação revelada por Reis (2013), eles se repetem simetricamente no espaço cênico, do início ao fim da estrutura do ambiente, com isso, trazem à cena a atmosfera de uma rede de pesca, evidenciada pelo seu elemento visual mais expressivo, a textura, resultante da tecedura dos fios e dos intervalos entre fios. Esta, por sua vez, é submetida a projeção de focos de luz e se amplia no espaço, texturiza todo o ambiente com luzes e sombras, tornando-o um ambiente cênico que faz referência a rede de pesca artesanal.

Outro artista visual que utilizou arte de pesca como dispositivo para sua criação foi o designer de luminárias Ingo Maurer, na obra *Lacrime del Pescatore* (lágrimas do pescador, de 2009). Segundo Yahn (2012), nesta obra “(...) o artista criou uma instalação feita com redes de pesca dispostas em três níveis, elaboradas em nylon transparente, com pequenas luzes *a ela acopladas*, assemelhando-se a gotículas de lágrimas confeccionadas em cristal(...)” (p. 1). As imagens da obra, revelam uma instalação assentada no teto de uma sala em tom de azul ciano intenso. O efeito das luzes projetadas sobre objeto e pelo objeto sobre as paredes azuis levam o contemplador a constatar a representação de um fundo de mar triste e melancólico, expressado pela rede de pesca/instalação/luminária que chora intermitentemente.

O sentimento expressado na obra de Ingo Maurer remete-nos para as informações oficiais que se tem sobre a saúde dos oceanos, causa de enormes esmorecimentos em decorrência da poluição e contaminação a qual estão submentidos. Do mesmo modo, a pesca artesanal e de re-existência em Portugal e no Brasil, a qual se encontra a cada dia mais pressionada pela legislação ambiental vigente na União Europeia e no Brasil respectivamente, quando coloca na ilegalidade aspectos dessas modalidades de pesca, que são realizadas exclusivamente por pescadores pobres. Com isso, prevalecendo, por outro lado, os “discursos oficiais” (Scott, 2013), que muitas vezes não levam em consideração a

importância da atividade pesqueira para a reprodução material e simbólica dessas populações.

A artista visual americana Janet Echelman, que atua no campo da instalação e da arte urbana, também concebe obras de arte tendo como dispositivo as artes de pesca. Ele cria monumentais esculturas a partir das técnicas de tecitura das redes de pesca. Segundo Elchelman (2011), as obras revelam formas “(...) permanentes, ondulatórias e voluptuosas do tamanho de edifícios em cidades do mundo (...)”. Ao imergir no universo da pesca, a artista revela que procurava por beleza em formas artesanais e as encontrou no saber-fazer de pescadores e pescadoras artesanais que produzem artes de pesca.

A escultura intitulada *She Changes* (ela muda), criada pela artista, a qual está instalada na praia de Matosinhos, na cidade do Porto, em Portugal é um exemplo de trabalho artístico que tem com referência a forma, a textura, a beleza e a performatividade das artes de pesca. Esta obra consiste numa enorme rede de forma cônica, com fios multicoloridos que revelam tons encarnados, em sua maioria, os quais ficam presos a grandioso anel, suspenso por uma estrutura metálica.

A obra remete as artes de pesca de estrutura flexível, como o puçá de arrasto utilizado na Reserva Extrativista de Maracanã, no Brasil, para capturar o camarão de água salgada e ao galricho, arte de pesca utilizada no rio Tejo, em Portugal para a captura da enguia. Apesar da dimensão bastante avantajada da obra de Elchelman, que ocupa praticamente toda a rotunda onde está assentada, em Matosinhos, ela transmite suavidade e leveza. Com a incidência das correntes de ar, sua forma muda sutilmente e os fios e tramas multicoloridos bailam no espaço. Nesta obra, a artista nos possibilita, além da beleza da artesanania empregada em sua feitura, a contemplação de uma performatividade das artes de pesca, ressignificada fora da água.

O grupo Projectos de Intervenção Artística, tendo como dispositivo o “covo de chaiço”, uma arte de pesca totalmente artesanal “(...) construída em varinhas de salgueiro de variados diâmetros, que entrelaçados, criam uma trama rígida e resistente, utilizada como armadilha para os peixes (barbos) (...)” (Projectos de Intervenção Artística, 2013, p. 1), deu andamento ao Projeto Trama, o qual resultou na construção de uma obra de arte que encontra-se assentada na fronteira estética da instalação com a escultura.

De acordo com a Projectos de Intervenção Artística (2013), a obra é resultado de uma residência artística realizada por esse grupo de artistas no período de 14 a 20 de junho de

2013 em Santa Clara-a-Velha, uma freguesia portuguesa do concelho de Odemira. E “(...) trata-se de uma abordagem contemporânea, sob a forma de Instalação, ao tradicional, e já quase esquecido, ‘covo de chaiço’, um objecto ovóide e vazio (...)” (Projectos de Intervenção Artística, 2013, p. 1), assemelhado a um cesto, que possui duas aberturas, uma que permite a entrada da fauna aquática, mas que não os deixa sair, a outra antecipadamente obstruída pelo pescador e usada quando necessária para a retirada do pescado. Este artefato da cultura material pesqueira portuguesa é utilizado para capturar animais aquáticos como a enguia, sáfio e a lagosta, sem que eles sejam feridos. Este tipo de arte de pesca, na qual a fauna aquática não é ferida durante a captura é chamada por Martins (2014) de armadilha de abrigo.

A partir das imagens postadas pelo grupo de artistas no site da Projectos de Intervenção Artística, foi possível perceber que a obra intitulada de “Trama Instalação”, é confeccionada com a técnica da arte da cestaria e carrega consigo a estética e a poética empregada pelos povos ditos tradicionais na elaboração de artefactos de pesca e de uso diário, tanto nos países centrais quanto os periféricos. A obra impressiona por sua beleza, por sua forma e sua dimensão. Ela revela diálogo cada vez mais necessário da arte acadêmica com o saber-fazer articulado no cotidiano de pescadores e pescadoras artesanais, ou seja, revela a articulação entre os saberes extraordinários com os ordinários de que fala Williams (1958).

Inspirada na estética expressada pelo universo da pesca portuguesa, a cenógrafa Manuela Jardim também utilizou artes de pesca como dispositivo para a elaboração de trabalho artístico e fez uso da trama das redes de pesca. Jardim (2004) criou o cenário da exposição *Artes de Pesca: pescadores, normas, objetos instáveis*, realizada no Museu Nacional de Etnologia de Portugal entre os anos de 2014 e 2016, para ambientar os resultados visuais e materiais da investigação realizada pelo antropólogo Luíz Martins sobre as artes de pesca em Portugal.

A artista Jardim (2014), para dar corpo ao cenário, confeccionou grandes peixes feitos a partir de malhas e fios de metal e de redes de pesca de nylon. A textura dos peixes foi alcançada com malhas finas metálicas, mostrando formas variadas e bem definidas, possuindo ainda as extremidades esfarrapadas para representar as nadadeiras dos peixes, com isso aumento a percepção sobre o animal representado.

Os artefatos foram instalados em diversos pontos da sala de exposição e em um urdimento fixado no teto, assim como as redes, que foram elaboradas em diversas malhas e texturas. Por entre redes e peixes passava uma iluminação cênica, que através da sombra e

da luz que foi projetada no ambiente, expandia o efeito de claro e escuro, revelando assim, formas e texturas de artes de pesca e peixes por todo ambiente. A ideia da artista resultou na ampliação da percepção visual do visitante sobre o universo piscoso e marcou a presença das artes de pesca no espaço.

A partir do que foi abordado sobre a relação entre arte e arte de pesca constatou-se que estes artefatos possuem uma função pragmática em sua cultura de origem, como também simbólica, e neste sentido, revelaram ser objetos com potenciais para disparar outras criações em arte (Lima, Baptista & Lima, 2016). Artes de pesca e suas potencialidades cênicas, ou seja, suas performatividades, organicidades e extensões tecnológicas do corpo pescante, são os dispositivos para a criação das traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri*, portanto, dispositivos capazes de subsidiar a criação de outros dispositivos.

6.2 O PROJETO TEATRO CACURI

“(...) não escreva em cena a trajetória de alguém ficcional, mas a sua própria trajetória de vida (...)” (Lima, Wlad, 2014).

O projeto *Teatro Cacuri* foi concebido a partir da associação da forma da arte de pesca *cacuri* com espaços cênicos circulares. A arte de pesca *cacuri* é procedente da Amazônia brasileira, “(...) na atualidade ela é confeccionada por indígenas, negros, afroindígenas, mestiços e brancos pobres (...)” (Lima, Walter, 2012, p. 44) e utilizada na pesca de re-existência. Quanto a forma, o *cacuri* possui um cercado circular, o qual corresponde à câmara de retenção do pescado e uma forma retilínea, que identifica a *espia*, o qual tem a função de interceptar o pescado em deslocamento pelas águas correntes (figuras 60 e 61). A fauna aquática em trânsito pela maré ao se deparar com o *espia* (paredão, manga ou língua) do *cacuri* muda de direção a procura de água mais profunda, com isso fazendo uma curva de 90° e acaba por penetrar no interior do curral (Veríssimo, 1895; 1970), representado pelo círculo com uma sutil abertura deixada entre a folha de *pari* que dá forma a parede da câmara do curral e a sua *espia*.



Figura 60: Arte de pesca *cacuri*. Assentado na Costa Marapatá, estuário sul do rio Amazonas, Região das Ilhas do município de Abaetetuba, Pará, Brasil.

Fonte: Lima, Walter, 2012, p. 49.

A ponta da folha de *pari* fica solta e flexível, vista de cima ela forma uma espécie de meia voluta, elemento/desenho decorativo muito usado nas composições visuais barrocas. Já que a ponta da folha fica solta deixando uma pequena abertura, por que o peixe não sai da câmara do curral? Como o peixe aprisionado no curral entrou ali com o auxílio da força da correnteza e a nadar com o nariz na parede do *cacuri*, como nos assegura (Veríssimo, 1895; 1970), ao tentar sair ele se depara com a semi-voluta, que tem a ponta voltada para dentro e a força contrária da correnteza que o ajudou a entrar, assim, o peixe retorna e pela direção oposta e vai novamente redesenhando virtualmente o círculo que dá forma a câmara do curral (Lima & Pacheco, 2012a). E isso se repete de forma intermitente até que a maré fique baixa e pescadores e pescadoras realizem a despesca do curral *cacuri* (Lima, Walter, 2012).

No que diz respeito à literatura pesqueira internacional, os currais estão classificados como armadilhas de barragem estacada, que “(...) são ‘paredes’ ou ‘barreiras’ verticais, labirínticas, dispostas sempre de modo a facilitar a entrada [da fauna aquática] em determinada área (...)” (Rebordão, 1940, p. 24-25). A figura 61 traz uma planta baixa estilizada do curral *cacuri*, nela é possível perceber com mais clareza a sua forma, a partir de uma vista superior.

O *cacuri* aprisiona peixes, jacarés e quelônios, estes permanecem na câmara do curral até o momento da despesca. A despesca corresponde a coleta ou retirada do pescado capturado. Esta atividade se repete todas as vezes que a maré baixa, portanto, duas vezes ao dia, considerando que o ciclo da maré na Amazônia é de aproximadamente 6h. Este é um momento muito tenso da pescaria e requer atenção redobrada e perspicácia, pois nunca se sabe o que pode encontrar no interior do curral, visto que jacarés, poraquês¹¹⁰ e arraias oferecem risco de vida a pescadores e pescadoras (Lima & Pacheco, 2015).

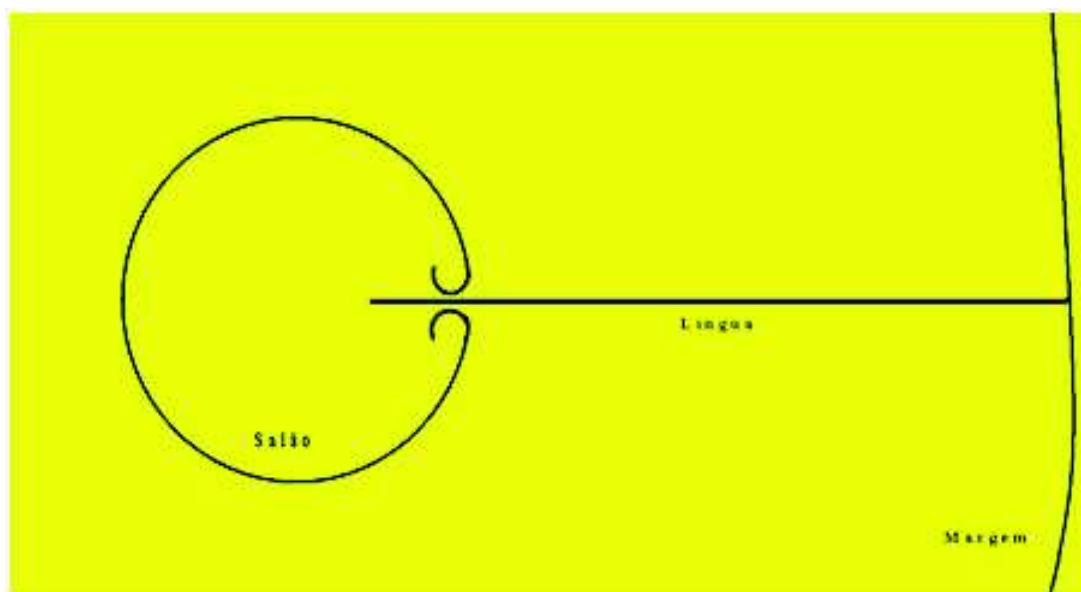


Figura 61: Planta baixa estilizada de um curral *cacuri*.

Fonte: Desenho da pesquisa, realizado em meio digital, experimentado em sua primeira versão em 2009 e revisto em 2011.

Por sua vez, o projeto *Teatro Cacuri*, como salientado anteriormente, consiste na idealização de um teatro modelado a partir da forma arquitetural da arte de pesca *cacuri*. Porém, o *cacuri* que subsidiou a criação desta proposta de teatro da floresta possui em seu desenho um ambiente a mais, uma espécie de antessala, que segundo o mestre cacurizeiro que o elaborou, o Mestre Aristeu do rio da Prata, Abaetetuba, Pará - Brasil, este ambiente adicional serve para conter os peixes de grande porte capturados por essa arte de pesca (Lima & Pacheco, 2012b). Devido a natureza deste desenho, se cunhou este *cacuri* com o nome de

¹¹⁰ *Poraquê* (*Gymnotus electricus*), peixe que parece uma enguia e chega a atingir até dois metros de comprimento. Dá descargas elétricas que parecem pilhas. Às vezes fulmina um homem, quando lhe passa sobre o coração (Morais, 2013, p. 138).

*cacuri estuarino*¹¹¹, para diferenciá-lo dos demais *cacuris* produzidos em outras regiões da Amazônia. Na figura 62 é possível ver a planta baixa estilizada do *cacuri* estuarino, elaborado pelo Mestre Aristeu, que subsidiou a criação do projeto *Teatro Cacuri*.

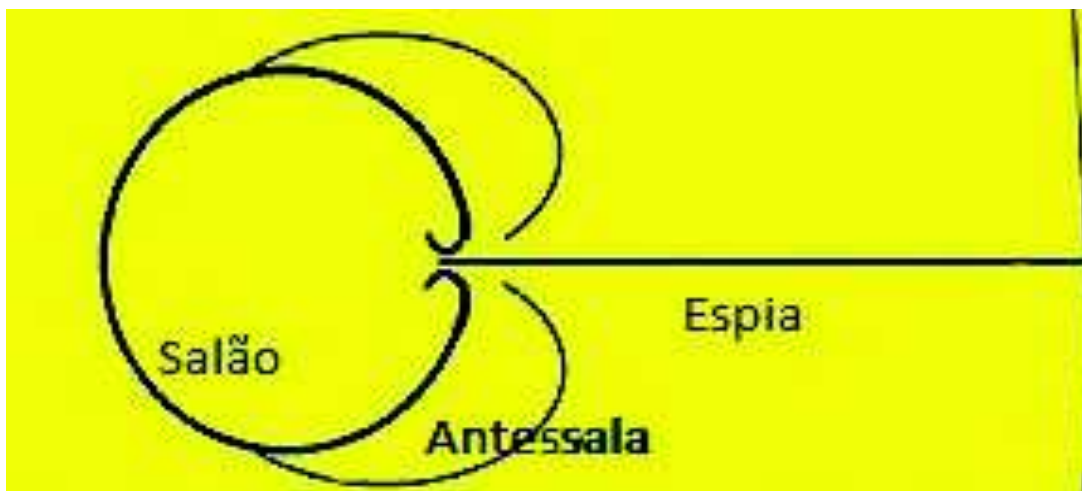


Figura 62: Planta baixa estilizada do *cacuri* estuarino. Confeccionado em meio digital a partir de esboço do Mestre Aristeu, *cacurizeiro* do rio da Prata, Abaetetuba, Pará, Brasil.

Fonte: Lima, Walter, 2012, p. 95.

Em decorrência desse novo ambiente, as antessalas, foi possível concretizar a modelagem do teatro, pensado com todos os serviços de palco que as encenações podem carecer. O procedimento de criação da carcaça do projeto do *Teatro Cacuri* seguiu em consonância com a denominada associação da forma, um procedimento de criação artística que consiste em associar formas (Ostrower, 2009).

Ostrower (2009) compreende que o ato de associar coisas revela mais do que coincidência, revela coerência, uma vez que o ato de associar coisas “(...) compõem a essência de nosso mundo imaginativo (...) as associações estabelecem determinadas combinações, interligando ideias e sentimentos (...)” (p. 20). Neste caso, realizou-se a associação da forma do *cacuri* com antigas espacialidades dramáticas de princípio esférico (Souriau, 1964). As antessalas contempladas do desenho do *cacuri* do Mestre Aristeu permitiram a criação de mezaninos que deverão ser utilizados para abrigar cenas e equipe técnica na operação da cenotécnica, iluminação e sonoplastia do espetáculo, e em seu piso

¹¹¹ Consiste no *cacuri* produzido pela população do estuário do rio Amazonas, especialmente a que habita a região das ilhas do município de Abaetetuba - Pará. Comparado ao *cacuri* atlântico, possui diferença na forma arquitetural, materialidade e estética, e está em vias de desaparecimento da paisagem local (Lima, Walter, 2012).

inferior, abrigar equipamentos, cenários, o elenco e com a possibilidade de ser totalmente aberto para o interior para abrigar a plateia, entre outras funções.

A figura 63 evidencia uma vista superior do projeto do *Teatro Cacuri* elaborado a partir do riscado do *cacuri* estuarino elaborado pelo Mestre Aristeu.

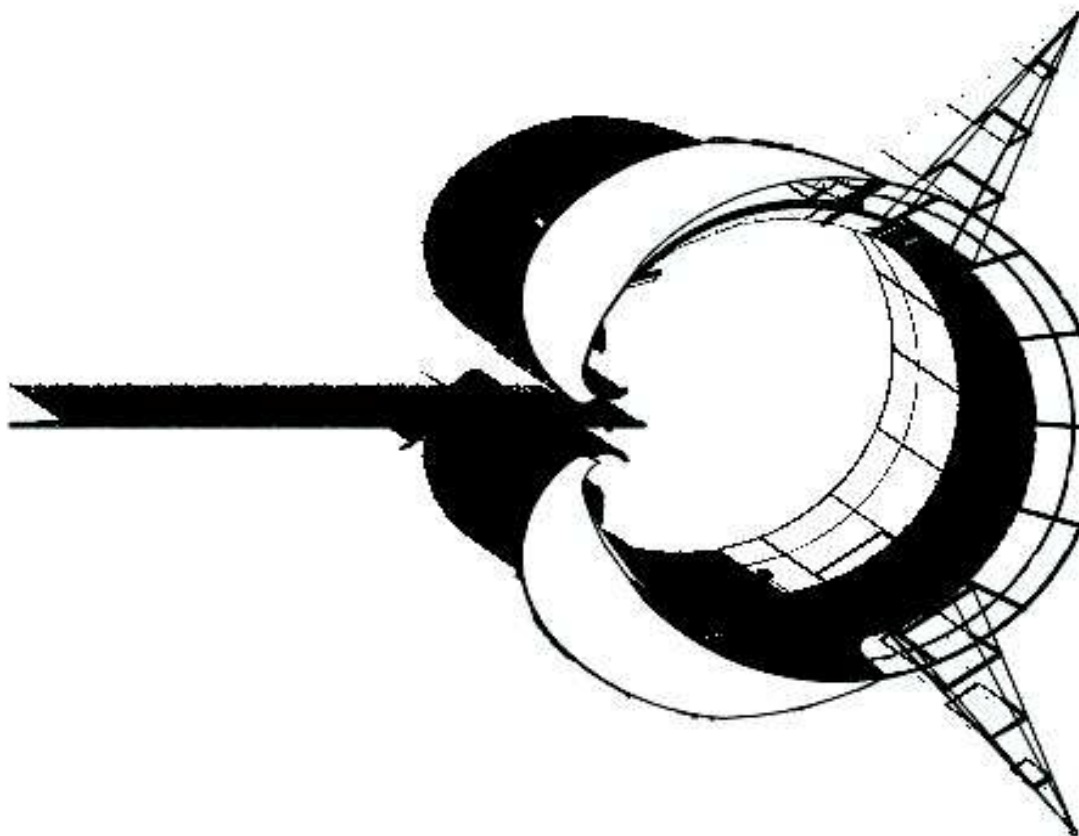


Figura 63: Projeto do *Teatro Cacuri* sob uma vista superior.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

A câmara do curral, no projeto do *Teatro Cacuri* é denominada de área de ação cênica e é nela que deverão acontecer as encenações e a acomodação da plateia nos mais distintos tipos de disposições entre cena e público, pois este projeto de teatro da floresta é pensado com a mobilidade interna peculiar dos tetos de tipologia experimental, ou seja, com o seu interior totalmente multiconfiguracional, como um jogo de armar (Silva, 2018), e nele deverá ser possível se ter opções de disposições espaciais e alterar sempre que necessário a posição do palco e da plateia. Foram várias as disposições espaciais palco/plateia criadas por encenadores no decorrer da história das artes cênicas, tais como as quais possibilitam acontecer a cena central, a cena frontal, a cena circular ou circundante e as cenas simultâneas.

Devido a especificidade do projeto do *Teatro Cacuri*, todas essas organizações espaciais poderão ser revividas no seu interior.

A *espia* do projeto *Teatro Cacuri*, que corresponde a parte retilínea de seu desenho (figuras 63 e 64), terá uma medida variável, podendo ser expandida ou reduzida, de acordo com o espaço onde será instalado. Suas partes serão articuladas de 3m em 3m, reproduzindo o movimento de abre e fecha, ou seja, a performatividade técnica executada pela porta da arte de pesca *matapi*, utilizada na captura do camarão na Amazônia. Essa estrutura é pensada com rodinhas em sua base, o que lhe dará maior liberdade de movimentação, e com isso irá permitir a atores, bailarinos e performers criarem gestualidades a partir da performatividade das partes da *espia*.

Na figura 64 apresenta-se uma imagem externa do projeto *Teatro Cacuri* com a sua *espia* em primeiro plano.



Figura 64: Projeto *Teatro Cacuri*, sob uma vista externa.
Fonte: Lima, Walter, 2012, p. 126.

Como referido anteriormente, a área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri*, que corresponde a câmara do curral, identificada pela forma circular, deverá acomodar plateia e encenação, bem como as traquitanas cênicas e os corpos cenotécnicos. Já a figura 65 demonstra uma vista aérea desse espaço com a organização da relação palco/plateia em forma de arena $\frac{3}{4}$ de círculo. As suas paredes articuladas, deverão permitir o rápido acesso e evacuação do público e o trânsito do elenco e elementos de cena.

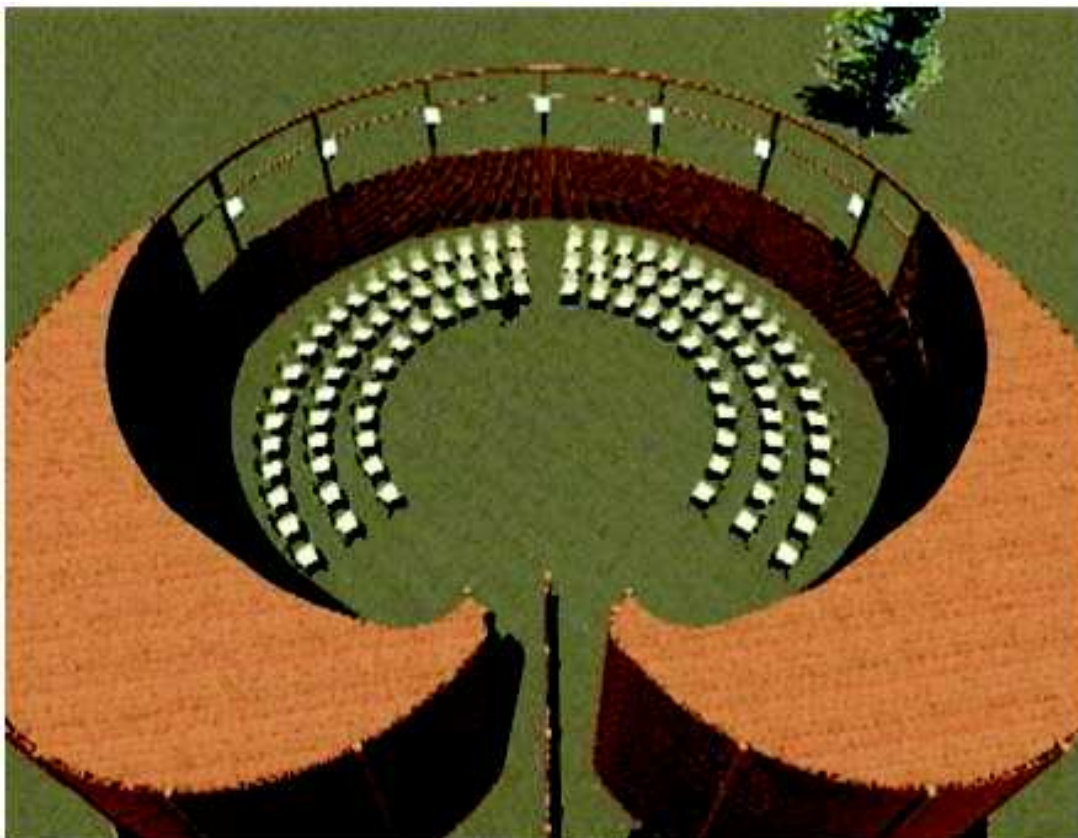


Figura 65: Projeto *Teatro Cacuri*. Vista superior da área de ação cênica e mezaninos. *Frame* da maquete virtual, 1ª versão.

Fonte: Lima, Walter, 2012.

Os camarins, espaço situado embaixo dos mezaninos, são destinados a preparação de atores antes de entrarem em cena e também pode ser utilizado para acesso de elementos de cena e artistas à área de ação cênica, uma vez que também possui ligação com o ambiente externo. No seu interior terá uma escada do tipo marinheiro, para facilitar o acesso ao alçapão situado no piso do andar superior. Esse alçapão terá a mesma função da quartelada dos palcos italianos, facilitando a realização de efeitos especiais e o aparecimento/desaparecimento de atores/bailarinos/músicos e elementos de cena e seres fantásticos, como utilizado no palco dos teatros de tipologia elisabetana.

A figura 66 demonstra uma vista da área de ação cênica, tendo ao fundo e no alto os mezaninos, no momento habitado pela equipe técnica. E no andar inferior, os camarins.

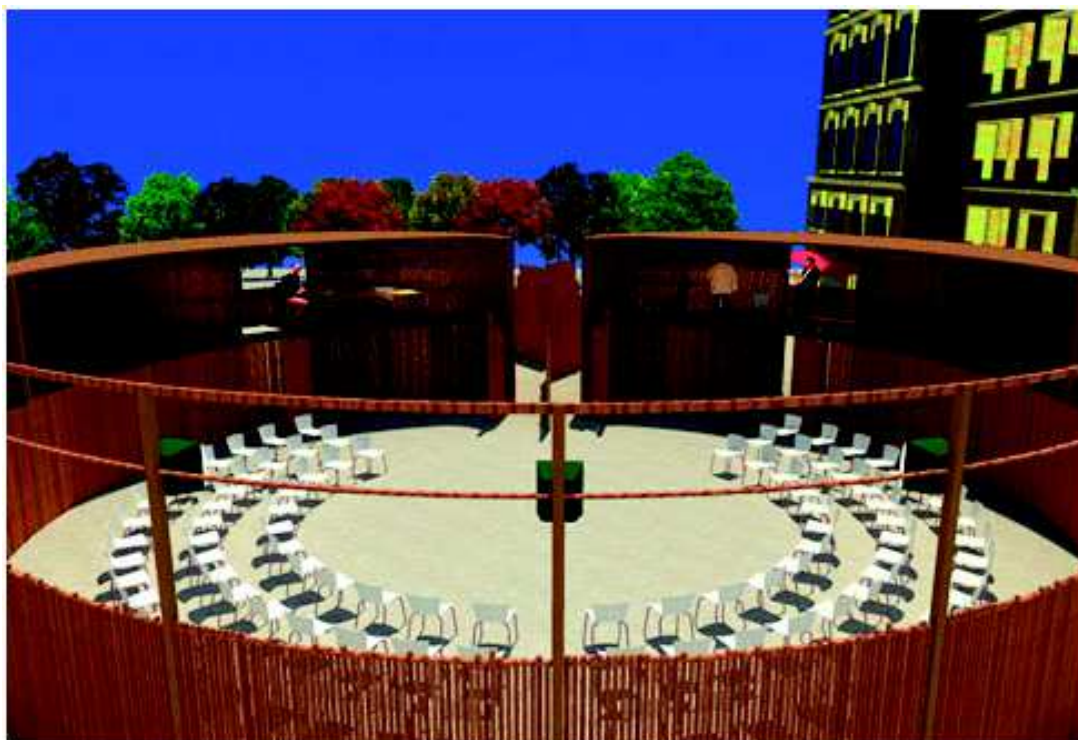


Figura 66: Projeto *Teatro Cacuri*, vista da área de ação cênica com os mezaninos ao fundo.

Fonte: Lima, Walter, 2012, p. 123.

Os mezaninos têm sua frente voltada para a área de ação cênica, mas terão na parede de fundo uma abertura tipo balcão, voltado para a área externa, caso seja necessária à realização de cenas externas, antes da entrada do público no interior do *Teatro Cacuri*.

O projeto *Teatro Cacuri* procura transportar em múltiplas formas os valores culturais, simbólicos, estéticos, afetivos, ambientais e sociais, do contexto da pesca de currais para um contexto artístico, desejando contribuir para a visibilidade dos saberes e da poética desenvolvida por diferentes sujeitos sociais amazônicos e portugueses, com a presença de suas traquitanas cênicas. O projeto *Teatro Cacuri* ao acolher a cena em diversas formas de representação, pode revelar a concretização de aspirações, sentimentos, emoções, maneiras de sentir, agir e resistir aos valores dominantes emanados pela contemporaneidade e perpetrados por culturas dominantes, a partir de uma compreensão de cultura como “modo de vida” (Williams, 1979) e “de luta” (Thompson, 1998).

O projeto *Teatro Cacuri* é pensado como um ambiente cênico plural, disponível a experimentações cênicas das mais diversificadas. Transita do ambiente real ao fictício. Mas ele não surge como um trabalho artístico autônomo, trata-se de uma cenografia com um pé na arquitetura (Surgers, 2009), e como tal ele necessita da interação de atores, bailarinos,

performers, músicos e técnicos da cena em comunhão com o público para se completar, pois só as espetacularidades postas em cena poderão, de fato, afirmar sua potência.

Mas para isso acontecer, o projeto *Teatro Cacuri* precisa estar completo, ou seja, necessita tomar posse das suas traquitanas cênicas. Traquitanas que se ajustem à sua estética, ao seu princípio operativo e a sua posição política diante das visões hegemônicas de mundo, que também são reproduzidas nas artes cênicas ao invisibilizar os saberes performativos dos corpos cenotécnicos. E são elas, as vísceras do projeto *Teatro Cacuri* que irão garantir que este projeto de equipamento teatral orgânico e performativo funcione como um ambiente propício ao jogo cênico e, no bojo, carregue a memória sobre os saberes desenvolvidos por pescadores e pescadoras pobres do Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal possibilitando ainda a decolonização efetiva do cenotécnico e da cenotécnica.

6.3 OS DESEJOS CALVINIANOS PARA O “MILÊNIO POR VIR”

A concepção material/estrutural do projeto *Teatro Cacuri* está em consonância com as aspirações de Italo Calvino para a literatura do terceiro milênio. Já que literatura é arte, tomamos a liberdade de ampliar seus desejos para as outras artes produzidas no milênio que já estamos vivendo há pelo menos uma década e meia. A obra de Calvino, que deseja novos tempos para a literatura, foi escrita por volta do ano de 1985. Já passaram um pouco mais de três décadas, justificando o título *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, a qual, agora expandimos para as artes no terceiro milênio, particularmente para a concepção do projeto *Teatro Cacuri*.

Nas propostas, o autor parte de seu território de observação e diálogo com o mundo, a literatura, de onde reflete e lista o que assegura se tratar de valores literários identificados na obra de vários artistas, contemporâneos e não contemporâneos seus, valores estes que considera importantes de serem conservados no tempo por vir, quais sejam, a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade e, começar e acabar, uma vez que sua confiança “(...) no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos pode dar-nos (...)” (Calvino, 2006, p. 11-12).

Nesse aspecto, discordamos da delimitação do autor, quando afirma que só a literatura com seus meios específicos pode disponibilizar todos os valores supracitados, mas

acreditamos que a literatura, assim como todas as artes que são conduzidas como processo criativo livre e ficcional, o produto artístico resulta nos valores identificados por Calvino (2006). No nosso caso, esses valores vêm contribuir sobremaneira para a formação da “patuidade” idealizada para o projeto *Teatro Cacuri*, tal como definida no vocabulário de Souriau (1964) como um ser de existência brilhante.

Começamos com a leveza. Sobre a leveza, Calvino (2006) esclarece que ela “(...) está associada à precisão e à determinação, e não ao vago e abandonado ao acaso (...)” (p. 30). Apresenta-a como o oposto de peso e mais familiar, pela íntima relação desta com as peculiaridades de sua produção literária. Ainda que reconheça toda a poesia contida no peso, opta pela leveza.

O autor assegura ser a leveza portadora de um valor no presente e um importante projeto de futuro, por acreditar que “o reino do humano” parece estar condenado ao peso, representado em suas observações pelas diversas formas de opressão, dominação e constrição pública. Assim, apresenta as imagens de leveza identificadas na literatura universal como um dos caminhos possíveis, pois compreende que o mundo precisa ser pensado por meio de uma “(...) outra ótica, outra lógica, e outros métodos de conhecimento e análise (...)” (Calvino, 2006, p. 21).

A leveza, neste projeto de dispositivo cenográfico, passa por apresentar uma outra lógica de conceber a construção, operação e socialização de espaços cênicos; ampara-se por uma visão de mundo que vai na contramão do avanço tecnológico excludente e valoriza a artesanaria e a manufatura; apoia-se no ideal de teatro com um tempo igual para todos, onde, sem distinções, possam todos reunir-se em círculo e vivenciar o ato teatral.

No que diz respeito aos aspectos técnicos da estrutura do projeto *Teatro Cacuri*, a leveza no sentido literal da palavra também se faz necessária, visto que ele não será eternamente fixo num único lugar. Dessa forma, como um teatro nômade que pretende adentrar as adjacências amazônicas para incluir os mais distantes públicos e representações espetaculares locais e fomentar os valores contidos na leveza calviniana, ele precisará ser desmontado, transportado e reinstalado em espaços outros, seguindo o princípio lógico que orienta a criação dos brinquedos educativos de montar e desmontar, como os fabricados pela marca Lego, passível de ser montado de diversas maneiras.

No caso do *Teatro Cacuri*, as partes, em sua maioria, serão longitudinais, com peças em forma de talas que se dispõem lado a lado por meio de tecedura de cipó. Esses elementos

deverão ser elaborados de matéria orgânica procedente da floresta, procurando, com isso, se aproximar da estética dos currais de pesca para revelar, no seio da contemporaneidade, traços da arte índia, não para lembrar da herança indígena, mas para não esquecer suas origens, como nos brinda Sarlo (2007) em suas reflexões sobre memória.

A ênfase ao trançado procedente da arte da cestaria foi a tipologia artística convocada para a visualidade do *Teatro Cacuri*. A cestaria é a arte mais evidente no dia-a-dia das comunidades amazônicas, por meio da qual são produzidos uma infinidade de artefatos de uso prático. Neste projeto de dispositivo cenográfico, a arte da cestaria é recurso criativo, estético e, também uma forma de trazer para o presente a “retórica testemunhal” (Sarlo, 2007) da pesca em *cacuris* da faixa tocantina e estuarina da Amazônia brasileira, visto que a técnica de tecedura da arte da cestaria é também aplicada na elaboração do *cacuri* estuarino¹¹² e suas paredes são feitas com as folhas de *parí*.

O conceito de “memória testemunhal” concebido por Sarlo (2007) aponta para uma marcante presença das minúcias na descrição de um fato do passado. No projeto do *Teatro Cacuri* ele se faz necessário, visto que, se a “espada para Dâmocles”¹¹³ continuar pendurada sobre a floresta amazônica, ou seja, a insegurança presente e um futuro incerto para a população local, a produção do curral *cacuri* estuarino continuará declinando e sua visualidade fará parte apenas da memória dos mais antigos moradores do lugar, enquanto eles existirem. A imagem 67 representa o esboço de uma folha de *parí*, fruto da arte da cestaria praticada pelo povo da floresta amazônica. Com este tipo de folha de *parí* são feitas as paredes dos *cacuris* do estuário amazônico e, a mesma textura será utilizada na feitura das paredes do projeto *Teatro Cacuri*.

¹¹² Tipo de *cacuri* confeccionado no estuário sul do rio Amazonas, que se difere na matéria e na técnica de tecedura de outros *cacuris* confeccionados na Amazônia brasileira.

¹¹³ Personagem da mitologia grega que foi “agraciado” pelo rei Dionísio com uma espada suspensa sobre sua cabeça, amarrada por um fio de rabo de cavalo (Morais & Andrade, 2013).

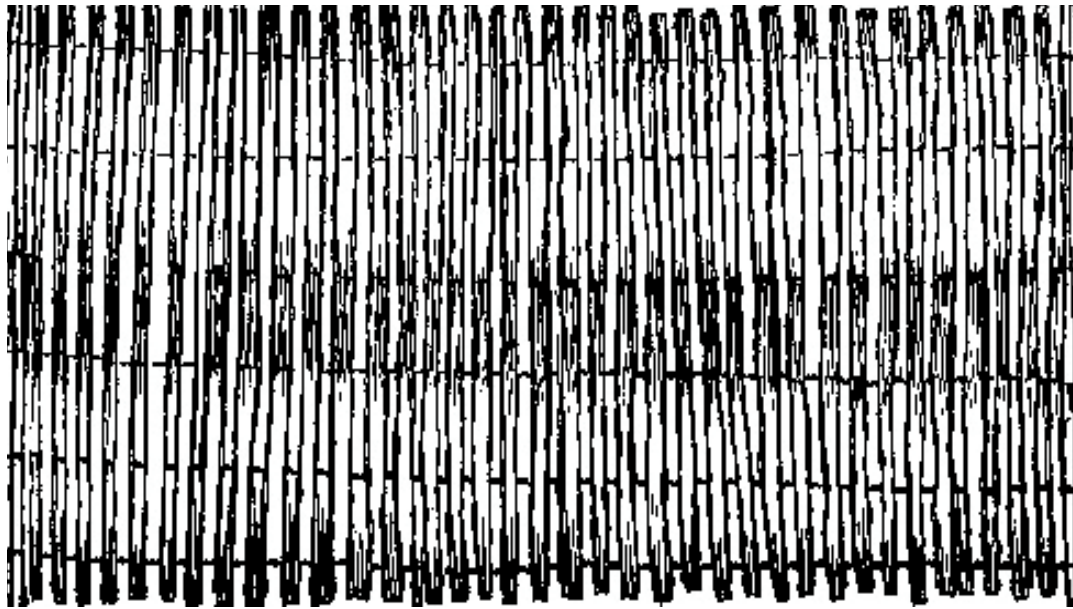


Figura 67: Desenho de uma folha de *parí*. Confeccionado pelo autor a partir de observação em campo.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2015.

No *Teatro Cacuri*, a mesma leveza que orienta a concepção de seu todo, orienta as suas partes, isto porque ele poderá ser montado em sua plenitude ou subdividido em dois ambientes distintos, para com isso disparar encenações distintas, de estéticas distintas ou não, em espaços e tempos distintos. Ou seja, ele poderá ser montado em forma de arena circular, revelando sua plenitude ou seccionado em duas arenas semicirculares. Para tal, a quando de sua construção, pretende-se fazer uso de uma estrutura metálica com atracação consistente em que se possa garantir segurança a realização dos efeitos cênicos propostos no projeto de seu riscado e de suas traquitanas, em ambas disposições de palco/plateia. A figura 68 revela mais uma das várias possibilidades de compor o espaço do palco e da plateia no *Teatro Cacuri*. Neste tipo de relação palco/plateia, arena circundante, o público é totalmente envolvido pela a encenação.

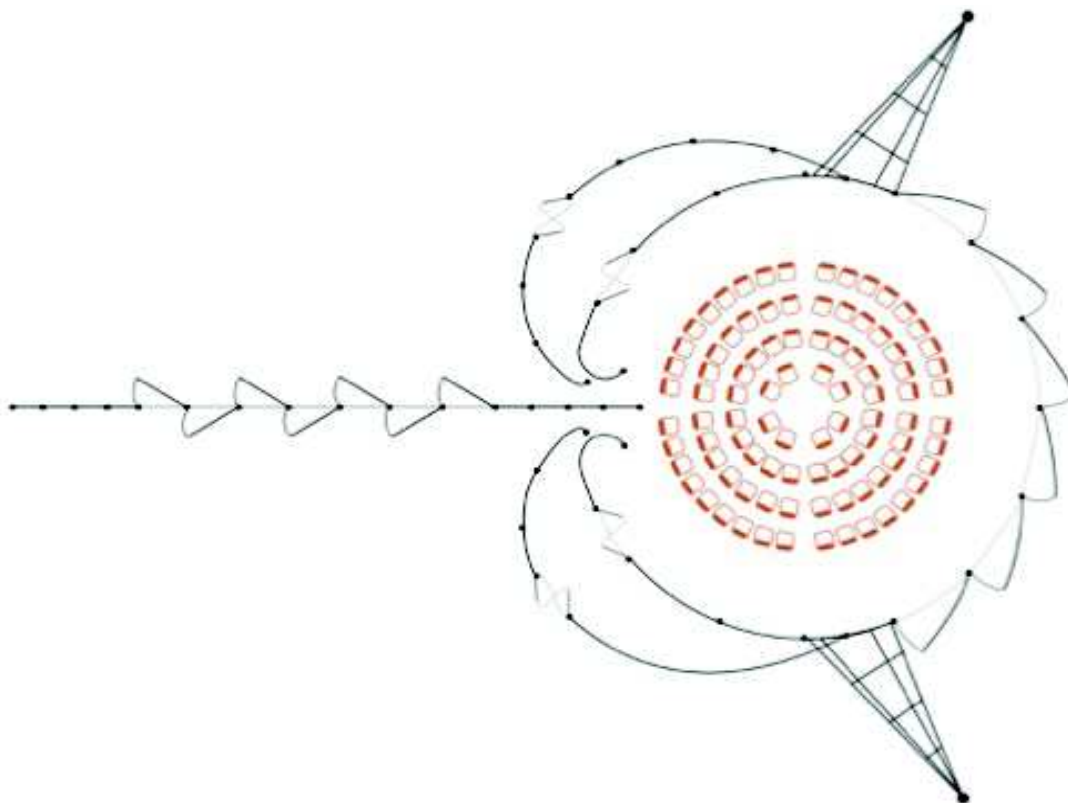


Figura 68: Planta baixa do projeto *Teatro Cacuri* com a relação palco plateia organizada na forma arena circundante.

Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

A segunda aspiração de Calvino (2006) para o terceiro milênio diz respeito à rapidez. Como se sabe, esta palavra carrega consigo valores que sugerem desde uma grande velocidade, celeridade, dinamismo, brevidade, transitoriedade e praticidade na realização das coisas, entre outras características. A apologia que o autor faz da rapidez, como ele mesmo afirma,

“(...) não tem a intenção de negar os prazeres contidos na lentidão, [mas revela que] sonha com imensas cosmologias, sagas e epopeias encerradas nas dimensões de um epigrama, [pois] nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade da literatura [e de outras linguagens artísticas] deverá apontar para a máxima concentração da poesia e do pensamento (...)” (Calvino, 2006, p. 67).

A praticidade, enquanto valor associado à rapidez, sugere, por sua vez, algo rápido, ágil, fácil e cômodo. No projeto do *Teatro Cacuri*, a praticidade e a rapidez se fazem necessárias, visto que este dispositivo cênico é pensado como um equipamento teatral que pretende ir ao encontro do público nas adjacências amazônicas e dar disparo técnico e estético às mais diversificadas formas de representações espetaculares que poderão ser encenadas no interior da floresta. Por essa razão, como teatro nômade, no sentido literal do termo, a praticidade orienta sua concepção estrutural como forma de conferir rapidez ao processo de montagem, desmontagem e operação, uma vez que “(...) na vida prática o tempo é uma riqueza de que somos avaros (...)” (Calvino, 2006, p. 62).

Montar, desmontar e operar de forma rápida e prática um determinado equipamento, artefato, etc ..., facilita o trabalho humano, nas artes cênicas, esta particularidade torna menos complexo o trabalho dos cenotécnicos e das cenotécnicas, especialmente dos quais deverão atuar no *Teatro Cacuri*, pois irá garantir viabilidade ao projeto e reafirma seu território de pertencimento como um dispositivo proposto pelo campo da cenografia amazônica. Neste sentido, Calvino compreende que a rapidez e, portanto, a praticidade “(...) na literatura [e nas outras artes], é uma riqueza de que se pode dispor à vontade e com indiferença: não se trata de chegar em primeiro em lugar a uma meta determinada; pelo contrário, a economia do tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo poupamos, mais tempo temos a perder (...)” (p. 62).

Assim, quanto mais rápido e prático se montar e desmontar o *Teatro Cacuri* e suas traquitanas cênicas, mais tempo o elenco terá para interagir com a comunidade, se preparar para recebê-la, estabelecer trocas de saberes e oportunizar produtos artísticos e educativos mais elaborados, refinados e de melhor qualidade. Neste sentido, a

“(...) rapidez do estilo e do pensamento quer dizer sobretudo agilidade, mobilidade, desenvoltura; todas as qualidades que se dão bem com uma escrita [uma escrita cenotécnica, cenográfica, performática, performativa, interpretativa, dançada, musicalizada, declamada, etc. ...] pronta às divagações, capaz de saltar de um assunto para outro, de perder o fio à meada cem vezes e de tornar a encontrá-lo outras cem ao fim de grandes voltas (...)” (Calvino, 2006, p. 62).

A terceira aspiração de Calvino (2006) para o novo milênio corresponde à exatidão. Esta palavra indica uma observância bastante rigorosa, algo que se realiza com atenção, precisão, sugere que algo é executado com esmero, perfeição e justeza, entre outros significados associados. Para o autor, a exatidão está relacionada a valores que remetem a “(...) um projeto da obra bem definido e bem calculado; a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [e]; uma linguagem o mais precisa possível como léxico e na sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (...)” (p. 73).

A relação do *Teatro Cacuri* com a concepção de exatidão enquanto “(...) projeto de obra bem definido e calculado (...)” (Calvino, 2006, p. 73) proposta pelo autor, se dá na criação desta proposição de projeto de dispositivo cênico, que surge da associação da forma da arte de pesca *cacuri* com antigas espacialidades dramáticas de princípio esférico de que fala Souriau (1964). A assimilação da circularidade da arte de pesca *cacuri* se dá também pelo princípio agregador e democratizante que os espaços cênicos circulares podem proporcionar, ambiente no qual se poderá vivenciar sentimentos e emoções em escala horizontal.

Trazer a forma arquitetural do *cacuri* para o centro deste projeto pode revelar também traços de uma cultura invisibilizada, como é o caso da pesca de re-existência e artesanal que a cada dia se encontra mais pressionada e silenciada pelos seus dominantes. Portanto, se trata de um projeto pensado também para dar visibilidade à pesca praticada por pescadores pobres do Norte do Brasil e do Centro-Sul de Portugal e disparar uma possibilidade de ensino de artes cênicas articuladas com os saberes desta prática social e de outras práticas elaboradas por comunidades de base oral, ou seja, formadas por meio da oralidade.

A exatidão, associada à “(...) evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis (...)” (Calvino, 2006, p. 73), sugere trazer algo à memória, lembrar da sua existência ou mesmo reativar na memória imagens de coisas que foram feitas, estudadas e apreendidas. Neste sentido, o projeto *Teatro Cacuri*, em seu aspecto técnico e estético, oportuniza à contemporaneidade os rastros visuais e performativos da cultura da pesca, pois o *cacuri* e as dez outras artes de pesca investigadas neste trabalho, ao “emergirem” (Williams, 1979) no campo cênico, trazem consigo as suas potencialidades cênicas, reveladas nos traços formais do teatro, nas organicidades, performatividades e extensões tecnológicas do corpo, postas em cena também pelas traquitanas, ou seja, deverão assumir a

função de ícones testemunhais da pesca (Sarlo, 2007). Com isso, transformam-se em instrumentos de luta (Thompson, 1998) contra o esquecimento contemporâneo e futuro do saber-fazer-dizer de segmento da pesca artesanal e de re-existência praticada na Amazônia brasileira e no Centro-Sul de Portugal e, juntos, deverão disparar pressupostos para a construção de outras dinâmicas, articulações e composições na arte do palco.

O projeto *Teatro Cacuri* tem muita clareza do território de onde veio e para onde pretende ir, o que pretende abordar e fomentar. No que se refere ao último dos três aspectos de valoração associados à exatidão, em que o autor aspira “(...) uma linguagem o mais precisa possível como léxico e na sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (...)” (Calvino, 2006, p. 73), ele, o projeto *Teatro Cacuri*, relaciona-se com tal valor semântico à medida que seu projeto de dispositivo cênico visa disparar criações espetaculares que possam dar visibilidade aos saberes do povo da floresta amazônica, colocados à margem da história, do crescimento e do desenvolvimento por processos epistemicidas¹¹⁴, (Santos, 1998; Maldonado-Torres, 2007) mesmo que as encenações tematizem outros conteúdos.

Com o projeto *Teatro Cacuri* propõe-se para o mundo, particularmente das artes cênicas amazônicas, a necessidade de se reconhecer e valorizar as espetacularidades e colaboração para o campo acadêmico e científico, dos saberes formulados por *epistemes* (vozes) alheadas e silenciadas (Santos, 1998), do mesmo modo, procurando resistir as formas hegemônicas de construção de encenações e de hierarquização na acomodação do público, tentando, com isso, fomentar a descolonização do pensamento e da conformidade subalterna no ambiente cênico, pugnando pela construção de uma contra-hegemonia no fazer teatral amazônico, no sentido gramsciano do termo, ou seja, na possibilidade de instauração de uma contra-cultura ou numa cultura alternativa aos valores hegemônicos (Gramsci, 2018), que no decorrer do processo histórico foram tornados naturais neste campo de invenção e tradução cultural tão fértil que é o teatro.

A este respeito, Hall (2016) assinala que:

“[a] (...) hegemonia refere-se à forma como os elementos que governam politicamente e dominam ideologicamente (no contexto de um Estado particular)

¹¹⁴ A expressão “epistemicídio” indica a “(...) supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena (...)” (Santos, 1998, p. 208 citado em Santos & Menezes, 2010, p. 10).

podem fazê-lo por ter capacidade para mobilizar as forças populares em seu apoio; mobilizando, colonizando, incorporando, agarrando, contornando ou prolongando os elementos necessários para capturar e manter o apoio das classes populares. A hegemonia implica a formação de um bloco, não tem a aparência de uma classe. É precisamente o estabelecimento da ascendência de um bloco particular ou formação sobre a sociedade como um todo que constitui a hegemonia, e isso só pode ser realizado se esse bloco for capaz de generalizar os interesses e os objetivos de um grupo particular para que eles venham a obter algo como o reconhecimento popular e o consentimento generalizado (...)” (Hall, 2016, pp. 169-170).

E foi mobilizando, colonizando, incorporando, agarrando, contornando, catequizando, entre outras maneiras de sedução e dominação, que formas alienígenas de fazer teatral, eurocêntricas especialmente, se naturalizaram nas culturas ditas periféricas e continuam dominando as mentes, conduzindo fazeres, constituindo poéticas, balizando estéticas, hierarquizando as montagens, silenciando a performatividade cenotécnica e estratificando o público que as tornamos hegemônicas.

A quarta recomendação do autor é a visibilidade. Esta representa um valor necessário que também deve ser salvo para o próximo milênio, por se tratar de uma faculdade humana que considera fundamental a faculdade de se “pensar por imagens”, pois o pensamento por imagens tem “(...) o poder de focar visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas a partir de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros numa página branca (...)” (Calvino, 2006, p. 112). Neste sentido, a visibilidade consiste em uma faculdade associada à imaginação, com a capacidade de estimular a formulação de imagens mentais significativas.

Para tal, o autor sugere uma possível pedagogia da imaginação, que venha a permitir “(...) que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente e icástica (...)” (Calvino, 2006, p. 112). Ou seja, o autor propõe que o processo criativo em literatura e, portanto, ampliado por nós ao campo artístico como um todo, onde a visibilidade teria a capacidade de disparar o pensamento de criadores para a formulação de imagens

mentais impactantes, lembráveis, independentes, autênticas e com a capacidade exata de representação do pensamento.

Na esteira de Calvino (2006) se enraíza o processo criativo e artístico que transformou a arte de pesca *cacuri* em projeto *Teatro Cacuri*. Num primeiro momento, pela associação da forma arquitetural do curral de pesca *cacuri* com antigas espacialidades cênicas circulares, considerando que ato de associar coisas “(...) “compõem a essência de nosso mundo imaginativo [...] as associações estabelecem determinadas combinações, interligando ideias e sentimentos (...)” (Ostrower, 2009, p. 20). Neste caso, a forma arquitetural do curral de pesca *cacuri* foi associada, especialmente, aos teatros de arena, onde a forma arquitetural da arte de pesca foi relacionada, e, portanto, pensada e imaginada mentalmente como um espaço cênico circular para disparar a cena contemporânea da Amazônia.

No segundo momento, se concretiza a concepção das traquitanas, que segue também na esteira da pedagogia criativa sonhada por Calvino (2006), uma vez que das artes de pescas foram observadas suas potencialidades cênicas e imaginadas como maquinários cênicos desmontáveis, onde foi possível visualizar os traços formais, as organicidades, as performatividades e as extensões tecnológicas do corpo, aspectos que deverão ser postos em cena com a materialização das traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri*.

Os procedimentos criativos adotados na criação do *Teatro Cacuri* vêm ao encontro da visibilidade pensada por Calvino (2006), especialmente na capacidade deste desejo do autor de disparar imagens impactantes, que falem por si e persistam na memória. Tais particularidades revelam a criação do projeto *Teatro Cacuri* como “(...) uma tática da arte do palco para continuar visibilizando vozes, memórias e trajetórias de populações ribeirinhas, ainda que a encenação tematize outros conteúdos (...)” (Lima & Pacheco, 2012a, p. 16).

A quinta aspiração de Calvino (2006) para o novo milênio é a multiplicidade. Para o autor, a multiplicidade está associada à articulação entre pluralidades, diversidades e variedades de conhecimentos que a obra literária e, portanto, a artística, deve conter em sua essência formadora. Assim, a multiplicidade seria a resultante da articulação entre saberes e códigos culturais plurais, diversos e de variadas origens.

O conhecimento como multiplicidade de que fala Calvino (2006), é fruto da articulação de campos distintos de saber, e é compreendido pelo autor como “um fio condutor” com valor em si, a ser considerado para o novo milênio à medida que se mostra

um “grande desafio para a literatura” e outras linguagens artísticas. Este desafio consiste em “(...) saber tecer conjuntamente os diferentes saberes e os diferentes códigos numa visão plural e multifacetada do mundo (...)” (p. 134), articulando os diferentes saberes e códigos culturais na formação da patuidade do produto artístico em causa nesta investigação, o projeto *Teatro Cacuri* e das suas traquitanas cênicas.

Neste sentido, a obra artística, tecida a partir das idealizações e recomendações de Calvino (2006), “a obra enciclopédia”, a qual articula saberes provenientes de distintos campos (Estudos Teatrais, Estudos Culturais, perspectiva Decolonial e saberes pesqueiros), além de valorizar a pluralidade de códigos culturais, a nosso ver, leva a uma recodificação dos saberes locais para uma universalidade, compreensível e assimilável, sem que as individualidades e particularidades das culturas de origem sejam silenciadas. Assim, na obra artística, o todo tende a ser tão expressivo e alcançável como a parte, particularidade esta que caracteriza a obra artística como um objeto de múltiplas faces, contemplável por vários ângulos e que se relaciona com o mundo, com a sua plenitude e seus fragmentos.

No que se refere ao multifacetamento da obra artística proposto por Calvino (2006) como valor associado à multiplicidade, no projeto *Teatro Cacuri* ela aparece na possibilidade de decomposição de sua estrutura, prevendo em seu projeto técnico e estético seu funcionamento como dispositivo para a cena em várias frentes e, ao mesmo tempo, seja montado em sua plenitude ou em partes e em tempos e espaços diferentes. Como? O dispositivo *Teatro Cacuri* é um projeto de teatro da floresta que poderá ser subdividido em duas partes, para atender às encenações que aconteçam concomitantemente em espaços distintos. Da mesma forma, são idealizadas suas traquitanas, as quais poderão ser extraídas e levadas a outros espaços para disparar encenações. As multifacetadas do projeto *Teatro Cacuri* não se ofuscam. Juntas, compõem o todo; individualizadas, são autônomas. Neste dispositivo cênico, o todo é todo com seu todo, do mesmo modo que ele é todo com suas partes, ou seja, ele é pensado para ser montado também em forma de duas arenas semicirculares, deste modo, transformando-se em dois espaços cênicos distintos e autônomos.

As multifacetadas se fazem presentes também na possibilidade deste dispositivo de agregar diferentes comunidades. Seus recursos técnicos e espaciais são idealizados para disparar encenações de múltiplas estéticas teatrais, variadas estéticas de danças, espetáculos musicais, circenses, performances, além de leituras dramatizadas, espaço alternativo para

exposições de artes visuais, uso pedagógico como laboratório para pesquisa, ensino e extensão em artes cênicas contextualizada, realização de cursos, oficinas, debates e outros. Ele é pensado como “(...) uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada de um eu individual, não só para entrar noutros eus semelhantes ao nosso, mas também para falar o que não tem palavras (...)” (Calvino, 2006, p.145), portanto, para ambientar e disparar todas as manifestações espetaculares do teatro da floresta (Loureiro, 2002; Lima Wlad, 2009), e de outras paragens.

O desafio proposto por Calvino (2006) para os literatos e, a nosso ver, para todos os criadores em arte do terceiro milênio, vem ao encontro da tecedura de saberes realizada para se chegar à elaboração do projeto *Teatro Cacuri*, na medida em que este dispositivo cenográfico é a resultante da articulação de saberes do universo da pesca artesanal e de re-existência de dois países de continentes distintos com os saberes teatrais universais e, tudo isto tecido com o campo teórico e o posicionamento político dos Estudos Culturais e da perspectiva Decolonial.

O projeto *Teatro Cacuri* traz em seu esquema visual subsídios para a percepção da cultura de origem, a saber, a pesca de *cacuris* realizada na região Tocantina da Amazônia brasileira. Sua concepção é fruto de conexões de saberes, especialmente saberes locais embutidos nas artes de pesca e nos saberes teatrais construídos em diversas culturas e tempos históricos distintos. As suas traquitanas seguem o mesmo princípio, são concebidas no diálogo entre as artes de pesca amazônicas e portuguesas em articulação com a cenotécnica universal e exigirão dos corpos dos cenotécnicos, das cenotécnicas e de todo o elenco uma performatividade muito particular, diferente da desempenhada hoje nos teatros já criados pelas culturas ao longo da história.

Dessa forma, articular saberes de antigas e “novas” espacialidades dramáticas com a performatividade, organicidade, a ideia de extensão tecnológica do corpo e a forma arquitetural de artes de pesca, provenientes de universos naturais e culturais distintos, propondo novos códigos de narratividade em encenação é uma forma de apresentar resposta ao desafio de Calvino (2006) para a criação artística do milênio que vivemos, quando diferentes saberes e diferentes códigos são compostos para expressar uma visão plural e multifacetada do mundo.

A sexta recomendação para o novo milênio diz respeito ao começar e acabar¹¹⁵. Começar e acabar um romance, uma conferência, uma obra, um projeto etc. Para Calvino (2006), “começar” algo como um romance, um texto, uma obra, oferece ao autor, depois de escolhido e imergido no tema, a possibilidade de tudo falar, das mais variadas e possíveis maneiras. O “acabar” reporta ao processo ou desenvolvimento do trabalho, a tudo que poderá ser abordado pela obra, mas isto de maneira muito particular e autêntica, expressando as sensações e percepções através de um estilo pessoal.

Calvino (2006) relaciona o ato de começar com o “ponto de partida” da criação. Aquilo que dispara o processo criativo. O ponto de partida passa a ser o tema gerador, inspirador, instigador e indutor da criação. Este disparo é compreendido como um momento decisivo para o escritor (e outros criadores em arte ou não), pois é no instante de se começar a refletir sobre este ponto de partida que se faz “(...) a separação da potencialidade ilimitada e multiforme para encontrar uma coisa que ainda não existe, mas que só poderá existir aceitando limites e regras (...)” (p. 149). E é, portanto, a profundidade da imersão e o disparo que possibilitam ao criador identificar, selecionar e convocar para a obra artística as potencialidades existentes e possíveis.

A esse respeito, Calvino (2006) assegura que:

“(...) até o momento anterior àquele em que começamos a escrever, [e, portanto, criar] temos à nossa disposição o mundo – o que para cada um de nós constitui o mundo, uma soma de informações, de experiências, de valores – o mundo dado em bloco, sem um antes nem depois, o mundo como memória individual e como potencialidade implícita; e nós pretendemos extrair deste mundo um discurso, uma narrativa, um sentimento: ou talvez mais exatamente pretendemos realizar uma operação que nos permita situar-nos neste mundo (...)” (Calvino, 2006, p. 149).

¹¹⁵ Os editores de sua obra informam que este desejo de Calvino (2006) aparece de forma inédita, uma vez que ele teria realizado a conferência sobre o tema de posse dos apontamentos, mas não teria finalizado os escritos antes de sua partida para outra dimensão. Isso teria levado os editores a colocar alguns acréscimos no texto, como forma de dar maior coerência ao material, que procura conservar a essência do pensamento e das aspirações do autor para o tempo por vir.

É possível compreender na fala do autor que apesar da forma narrativa, meios, materiais, linguagem e escolhas metodológicas na abordagem de um dispositivo, faz-se importante diversificar a maneira de falar a seu respeito, pois isto pressupõe que a diversificação na forma de comunicar pode proporcionar maior alcance de recepção e afetar o coletivo numa dimensão maior, além de primar sempre por um estilo original, que poderá ser alcançado recorrendo às “afetações” (Deleuze & Parnet, 1996) do autor durante a vida, ou seja, a soma de experiências significativas vivenciadas, a fim de ampliar suas ideias e disparar novas afetações a partir do produto artístico.

No que se refere ao projeto *Teatro Cacuri*, a imersão no ser *cacuri* e nas dez práticas de pesca artesanal e de re-existência investigadas no Norte do Brasil e Centro-Sul de Portugal, possibilitaram identificar, neste universo natural e cultural, potencialidades cênicas nas performatividades corporal, técnica (da arte de pesca) e mista (corpo pescante e arte de pesca); a organicidade familiar e na natureza; e nas artes de pesca como extensões tecnológicas do corpo. Essas potencialidades, logo saberes-fazer-dizeres, se mostram ressignificáveis no campo artístico, acadêmico e científico.

Tais potencialidades implícitas à pesca realizada por pescadores e pescadoras pobres permitem compreender os seus discursos corporais, entendidos também como performance dos afazeres cotidianos, como assinala Schechner (2002), por se tratarem de ações performativas repetidas cotidianamente. Por outro lado, esses discursos corporais de sobrevivência se mostram também como mecanismos de resistência silenciosa não intencional, uma forma de “discurso oculto” (Scott, 2013) proferido pelos corpos pescantes diante dos poderes políticos e tecnológicos contemporâneos que tornam mais difícil a prática da pesca artesanal e de re-existência, dificultando ainda mais a sobrevivência dos que possuem poucos recursos.

Calvino (2006) informa que os autores (artistas, investigadores, literatos, etc. ...) têm à sua disposição no mundo ao seu redor as mais diversificadas formas e estilos de linguagem dos quais podem lançar mão para falar. A este respeito o autor assegura que:

“(...) temos à disposição todas as linguagens: as elaboradas pela literatura [e, da mesma forma, as outras expressões artísticas], os estilos em que se exprimiram civilizações e indivíduos nos vários séculos e países, e também as linguagens

elaboradas pelas disciplinas mais variadas, com a finalidade de alcançar as mais diversas formas de conhecimento: e nós pretendemos extrair delas a linguagem adequada para dizer o que queremos dizer, a linguagem que é o que queremos dizer (...)” (Calvino, 2006, p. 149).

A esse respeito deve-se salientar que no projeto *Teatro Cacuri*, a linguagem que escolhemos para falar foi a da cenografia e a cenotécnica, áreas de saber associadas às artes cênicas que, atualmente, ainda que de forma tímida, foram incorporadas aos Estudos Teatrais acadêmicos, mas se tratam também de artesanias que durante séculos foram transmitidas por gerações através de procedimentos educacionais tradicionais, seja na relação de mestre com aprendiz, seja na relação entre trabalhadores/praticantes.

Nesta investigação, cenografia e cenotécnica são articulados com outros saberes do campo acadêmico e do campo da oralidade. No primeiro, cenografia e cenotécnica são articuladas como saberes teatrais que são, aos Estudos Culturais e a perspectiva Decolonial, a outros saberes artísticos, à filosofia e à antropologia pesqueira. No segundo, cenografia e cenotécnica são articuladas com os saberes embutidos na pesca artesanal e de re-existência, o que inclui a atuação do corpo pescante, a artesanaria e a manufatura.

As conexões com as diversas disciplinas e oralidades se fazem necessárias para dar vazão aos nossos sentimentos, emoções, posições políticas e dizer o que pretendemos sobre a contribuição dos saberes tradicionais, especialmente do universo da pesca, para a formulação e reformulação de novos saberes artísticos, acadêmicos e científicos.

No que se refere aos saberes tradicionais, vale destacar o ponto de vista de Lima e Pacheco (2012b) quando demonstram que os saberes tradicionais ainda hoje são rejeitados pelas concepções clássicas de cultura, que colocam em destaque o saber erudito, os saberes letrados e os valores oriundos da cultura dominante burguesa e urbanocêntrica. Mas, felizmente, com o surgimento e expansão dos Estudos Culturais e da perspectiva Decolonial, essa concepção de cultura está sendo paulatinamente colocada em xeque em alguns centros acadêmicos e não se sustenta mais, apesar de continuar a orientar o discurso do senso comum e exercer grande força no imaginário de uma elite ultrapassada e excludente. Aqui nesta investigação/obra, eles são o disparo e o sustentáculo do processo investigativo e criativo, sem o qual não seria possível desenvolvê-la e realizar articulações.

Quanto ao acabar uma história, um romance [uma obra artística ou não], Calvino (2006) entende que a grande importância da obra é processual, é o seu desenvolvimento, “(...) que o que conta está noutro sítio, é o que aconteceu antes [de acabada a história]: é o sentido que adquire esse segmento isolado de acontecimentos, extraído da continuidade do contável (...)” (p. 163). Sendo assim, assegura o autor que a riqueza expressiva de uma obra está no processo de desenvolvimento do que ela problematiza, fala, oportuniza e dispara no mundo e para o mundo. No que se refere ao projeto *Teatro Cacuri* e à sua relação com a sexta recomendação calviniana, compreendemos que, apesar de toda a significação associada à sua feitura enquanto obra artística, sua importância maior, sem dúvida, será no que ele poderá disparar na e para a comunidade.

6.4 TRAQUITANAS: A CRIAÇÃO DOS DISPOSITIVOS CÊNICOS

O termo traquitana reporta tanto as carruagens de quatro rodas e um só assento, com cortinas na sua parte dianteira (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009), quanto aos arranjos tecnológicos rudimentares ou não, construídos por cenógrafos e cenotécnicos para a feitura de serviços de palco, truques cênicos e efeitos especiais de cena (Serroni, 2014).

Nesta investigação adota-se a definição de traquitana defendida por Serroni (2014), pois seu conceito de traquitana abarca melhor a proposta deste trabalho, que a de criar os apetrechos cênicos para um teatro orgânico, performativo, onde as máquinas voltados para a realização do trabalho de montagem e desmontagem dos espetáculos e a operacionalização de efeitos especiais em cena – as traquitanas cênicas, comportem-se como extensões tecnológicas do corpo cenotécnico.

As traquitanas cênicas são pensadas nesta investigação também como dispositivos desencadeadores de condutas, pois elas possuem performatividades particulares e, como tal, podem influenciar e determinar toda a performatividade dos cenotécnicos, das cenotécnicas e, por conseguinte, do próprio espetáculo. Com elas, entradas e saídas de atores, bailarinos e performers em cena, aparecimentos e desaparecimento de atuentes e elementos cênicos, bem como a realização de efeitos especiais deverão ser redimensionados se executados nesta proposta de teatro da floresta. Com a configuração espacial do projeto *Teatro Cacuri* e suas traquitanas, todos estes processos deverão se relacionar de uma forma diferente em relação

ao que se apresenta comumente na arte do palco dos teatros conhecidos, devido as potencialidades aspiradas para este espaço cênico em criação.

A seguir, apresentam-se as traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri*, criadas a partir do diálogo entre as artes de pesca e as tecnologias cênicas, presentes nas cinco tipologias de teatros investigados na pesquisa de campo. Para melhor visualização da nossa proposta de maquinário cênico (traquitanas cênicas) para este projeto de teatro da floresta, passamos agora a abordar as suas traquitanas cênicas.

6.4.1 Rotunda Brechada

A palavra rotunda pode significar tanto “(...) um largo ou praça onde as ruas desembocam, quanto uma cortina de cor preta [ou branca] que cobre o fundo do palco (...)” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009) dos teatros. No primeiro caso, trata-se do desenho de um círculo inscrito no piso onde ruas se encontram e, no segundo caso, trata-se de um retângulo suspenso no ar. Para visualizar a primeira, olha-se para os cruzamentos no chão da cidade onde a rotunda está inserida. No Brasil a rotunda é identificada pela expressão rotatória. Para visualizar a segunda, quando se estiver no interior de um teatro, olha-se para frente na direção do palco, a partir da plateia.

A primeira rotunda, um círculo deitado no chão e que faz parte do desenho arquitetural de ruas, é colocada ali pela engenharia de trânsito, visando dinamizar a circulação de carros na cidades, enquanto que a segunda significação da palavra rotunda corresponde a um retângulo colocado em pé, com os lados menores na posição vertical, que serve para vestir o palco dos teatros, especialmente dos teatros de tipologia *à italiana*. Mas ela também se faz presente em outras tipologias de teatro.

A rotunda encontrada nos teatros, consiste em uma superfície plana, confeccionada geralmente em pano liso, tipo uma cortina em forma retangular. Segundo a Machado (2004) equivale a uma grande tela preta, no teatro *a italiana* ela é utilizada tanto para vestir a caixa cênica e criar um fundo para cena, quanto para esconder a movimentação que se passa no bastidor, além de “(...) delimitar o fundo do palco (...)” (Silva, 2009). Instalada no palco, a rotunda cria dois ambientes, um em que a encenação acontece e encontra-se totalmente visível ao público, e outro restrito ao elenco e à equipe técnica. Na figura 69 apresenta-se

um esboço ilustrativo de um palco de tipologia *à italiana* com uma rotunda tradicional instalada.

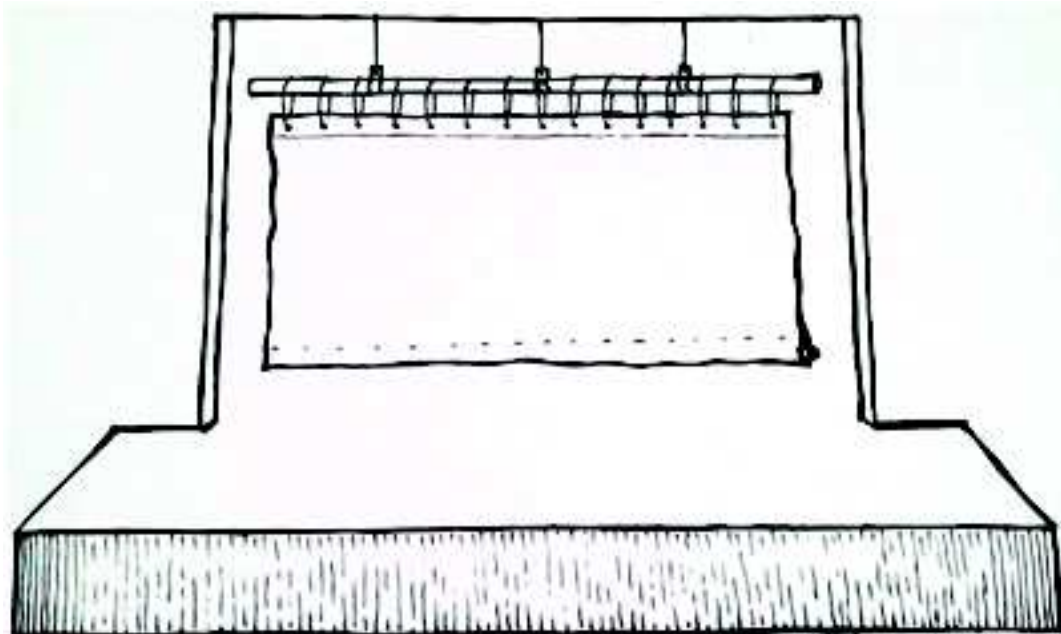


Figura 69: Esboço de uma rotunda teatral instalada em um palco de tipologia *à italiana*.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2014.

No desenho acima (figura 69), optou-se por revelar o sistema de instalação da rotunda no palco visando facilitar a compreensão do leitor. Mas quando estamos na plateia de um teatro para assistir a um espetáculo este conjunto é posicionado (afinado, na linguagem técnica da cena) de modo que só nos é possível visualizar o grande pano estendido, delimitando o espaço cênico. Neste caso, a vara de manobra (posicionada na horizontal, sobre a rotunda) e os cabos de sustentação, bem como o sistema de atracação da rotunda na vara de manobra não são visibilizados pelo público.

Como no projeto do *Teatro Cacuri* se faz necessário atender áreas com uma rotunda e criar zonas dentro da área de ação cênica, o modelo de rotunda que veste o palco dos teatros investigados na pesquisa de campo se mostrou eficiente ao que se propõem, mas não se mostra adequada para o projeto *Teatro Cacuri*, sendo assim, foi necessária a elaboração de uma rotunda condizente com os princípios operativos deste projeto de teatro da floresta, que aqui corresponde a uma rotunda com unidade estilística e com características performativas, orgânicas e como extensão tecnológica dos corpos cenotécnicos, ou seja, criada a partir do conceitos políticos, estéticos e éticos norteadores desta proposta de teatro.

A rotunda proposta para este projeto de teatro da floresta tem o nome de Rotunda Brechada. Equivale a uma superfície retangular, articulável, autônoma, manipulável pelos cenotécnicos e cenotécnicas e que poderá transitar por toda a área de ação cênica do *Teatro Cacuri*, como também poderá ser utilizada na área externa, em outro contexto. Entrará na área de ação cênica sempre que os criadores cênicos necessitarem de um semibastidor e deverá ser movimentada por no mínimo três corpos cenotécnicos. Ela deverá se movimentar no sentido horizontal, oposto ao sentido em que é utilizada nos teatros tradicionais. Com a movimentação horizontal ela deverá reproduzir a performatividade das artes de pesca de origem, como também deverá criar pequenos ambientes em formas distintas dentro da área de ação cênica, uma vez que ela seja aberta, fechada e deslocada, dependendo, para isso, da performatividade dos cenotécnicos e das cenotécnicas.

Esta traquitana cênica do projeto *Teatro Cacuri* é criada a partir do acúmulo das performatividades identificadas nas artes de pesca Rede de Arrasto de Fundo com porta: a Rede de Bacalhau, somada a performatividade da arte de pesca Rede de Arrasto de Reponta e a performatividade da arte de pesca Chinchorro. A primeira é utilizada pelos portugueses nos mares da Noruega, Canadá e Terra Nova para a captura do bacalhau. A segunda é utilizada na Costa ou baía de Marapatá, Amazônia brasileira, na pesca do filhote e da dourada. E a terceira arte de pesca, o *Chinchorro*, que já entrou em desuso por determinação da legislação ambiental europeia (Mestres dos Chinchorros, entrevista, 08 setembro, 2014), e que foi utilizado para a captura de enguias e fauna acompanhante na ria de Aveiro, em Portugal.

A materialização da Rotunda Brechada é pensada nesta investigação tendo como matéria as talas/talos orgânicos ou material metálico que imite as talas em forma, tamanho e resistência. Essas talas serão colocadas lado-a-lado e unidas por três urdiduras ou teçumes, deixando entre uma tala e outra intervalos iguais, tipo uma folha de *pari*, na tentativa de buscar uma unidade estilística com a carcaça do teatro e das demais traquitanas, assentada na arte da cestaria. As dimensões serão ajustadas à área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri*, mas estimamos que ela deverá ter 8m de largura e 2m de altura, sendo articulada a cada metro, além de possuir rodinhas por toda a extensão da sua base, com vistas a facilitar a manipulação pelos corpos dos cenotécnicos e das cenotécnicas.

Pensada nesse sistema de composição, a Rotunda Brechada deverá reproduzir a estética dos artefatos da arte da cestaria, como as folhas *de pari*¹¹⁶, já mencionadas, e utilizadas na pesca de tapagem de boca de igarapé, na pesca de cambôa e na forração das paredes da arte de pesca *cacuri* e, performar com cenotécnicos e cenotécnicas em cena. As figuras 70, 71 e 72 revelam estudos visuais da Rotunda Brechada, pensada como traquitana cênica do projeto *Teatro Cacuri*.



Figura 70: Traquitana cênica Rotunda Brechada e cenotécnico, sob uma vista lateral.

Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

No projeto *Teatro Cacuri*, a Rotunda Brechada poderá também utilizada para criar dois ambientes, sempre que necessários, assim como acontece no teatro de tipologia *à italiana*, mas não esconderá plenamente nenhum deles. Ao contrário, ela é pensada como

¹¹⁶ O *pari* é um pano de talas, chatas, de um ou dois dedos de largura, tiradas e afeiçãoadas a partir do tronco principal da palmeira marajá (*Bactris marajá*). Essas talas ou tabuinhas são ligadas por fios de alguma fibra vegetal por exemplo, tucum (*Astrocaryum*), curauá (*Mauritia carauá*), cipós de embiras, entrelaçando-se ora sobre as talas de modo a mantê-las juntas com hastes de uma esteira de tábua ou as delgadas varinhas de um transparente. Fazem-o às vezes, mas raro, também de varas delgadas, direitas, lisas ou mesmo de juncos fornecidas por alguma gramínea. A matéria empregada na construção do *pari* e a sua maior ou menor solidez dependem, naturalmente, do uso que se lhe pretende dar. Conforme a altura da cerca e a resistência que deve oferecer, assim são ligadas as varas por duas ou três carreiras de fios (Veríssimo, 1970, p. 79).

um objeto que poderá revelar ambos, mesmo que em alguns momentos, por influência da iluminação cênica, ocorra uma revelação parcial ou de penumbra. Além disso, a maleabilidade do corpo da Rotunda Brechada deverá ainda permitir que ela fique na forma de um paredão plano e também crie nichos em formas curvas, indo ao encontro das formas executadas com a performatividade das artes de pesca de origem.

Os intervalos ou fendas que se fazem presentes no corpo da Rotunda Brechada são conhecidos na Amazônia paraense por brechas. As brechas irão semirevelar ao público o que se passa do outro lado desta rotunda e, ao mesmo tempo, incorporar esses acontecimentos na cena, como uma proposta de rompimento da ilusão teatral, que, em parte, é possibilitada pela rotunda tradicional. Além de possibilitar a criação de zonas de claro/escuro no ambiente cênico, ela poderá ser também utilizada para se operacionalizar cenas em segundo plano, como se faz no teatro de tipologia *corrales* com o uso dos balcões verticais de fundo.

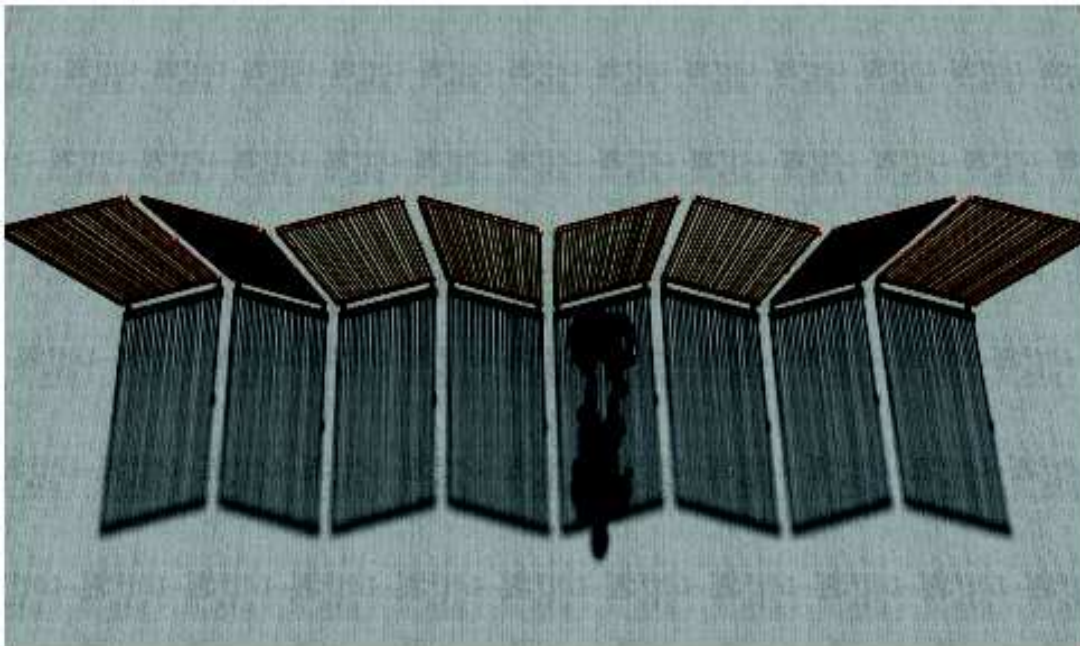


Figura 71: Traquitana cênica Rotunda Brechada e cenotécnico, sob uma vista aérea.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.



Figura 72: Rotunda Brechada em cena.

Fonte: Desenho da pesquisa, 2017.

Situações como a operação de equipamentos de cena por cenotécnicos e contrarregras, atores, performers e bailarinos que aguardam o momento para entrar em cena, pequenos diálogos e *frissons* do elenco nos bastidores, e outras situações que acontecem por trás das rotundas tradicionais, com a introdução da Rotunda Brechada, passam a ser semireveladas ao público e poderão ser incorporadas na narrativa da encenação, uma vez que a ideia que move a criação do projeto *Teatro Cacuri* e seus apetrechos cênicos é a de também revelar os bastidores da cena. Essas atitudes, posturas e comportamentos revelam traços de uma forma particular de conceber, tratar e trazer a público o trabalho artístico, revelando o que designamos por um modo *cacuri* de pensar o fazer teatral, um fazer de vísceras expostas.

6.4.2 Rocega Cênica

Esta traquitana é formada pelo acúmulo de performatividades, formas e funções dos instrumentos rocega e busca vida. Ambos são instrumentos auxiliares da pesca, ou seja, eles compõem a cultura material da pesca, embora com eles não se pesque, mas se executam trabalhos auxiliares da pesca. O primeiro, a rocega, como se sabe, já entrou em desuso, saiu

do processo cultural. Ela era utilizada para recolher do fundo do mar as teias de alcatruz, arte de pesca utilizada na pesca do polvo na região da Tavira, em Portugal.

O segundo instrumento, o busca vida, foi reformulado pela cultura local e está ainda presente no processo cultural de comunidades ribeirinhas da Amazônia brasileira. Ele é utilizado na região das ilhas de Abaetetuba, no Norte do Brasil, para recuperar artes de pesca perdidas no fundo das águas. Apesar de ter sofrido alterações na sua materialidade, o busca vida que era confeccionado em madeira, com ganchos de pequenas árvores, se atualizou, se reinventou e se manteve presente; a nova matéria, o ferro, o tornou mais eficiente e com isso, sua essência permanece. Ambos, em sua cultura de origem, têm a função de rocegar, içar, levantar, elevar objetos, ou seja, executar uma performatividade no sentido vertical.

Nos teatros de tipologia *à italiana* e experimental, as varas de manobras ou varas de cenários que têm por função pendurar cenários, elementos cênicos e equipamentos de luz, além de sustentar as vestimentas do palco. São também utilizadas para elevar atores, bailarinos e performers e, com isso, criar efeitos especiais em cena como voos verticais de atuentes e outros efeitos cênicos. Situadas no teto do palco, no caso do modelo italiano (figura 14), e sobre a área de ação cênica, no modelo experimental (figura 15), essas varas descem até o piso, executando um movimento exclusivamente vertical. No caso do teatro de tipologia elisabetana, identificamos em campo que os guichos executam a função de elevar objetos (figura 17).

Como o projeto *Teatro Cacuri* consiste em uma proposta de teatro circular, a céu aberto e sem urdimento, portanto sem suporte para receber varas de cenários como das tipologias italiana e tipologia circo, ou torres com varas de manobras como da tipologia experimental, ou mesmo estrutura para a montagem de guinchos como das tipologias elisabetana e circo, estes modelos não se mostram adequados para serem adaptados nesta proposta de teatro da floresta. Se faz necessário, portanto, pensar em um outro sistema que se adeque as suas particularidades para que assim se possa elevar os elementos cênicos, cenários e atuentes. Para tal, propõe-se a construção de uma traquitana cênica que deverá ser instalada na periferia da área de ação cênica, especialmente nos seus moirões (esteios ou colunas) e a esta traquitana denominamos de Rocega Cênica. As figuras 73 e 74 revelam um estudo visual da Rocega Cênica pensada como traquitana para executar performatividade técnica no sentido vertical no projeto *Teatro Cacuri*.

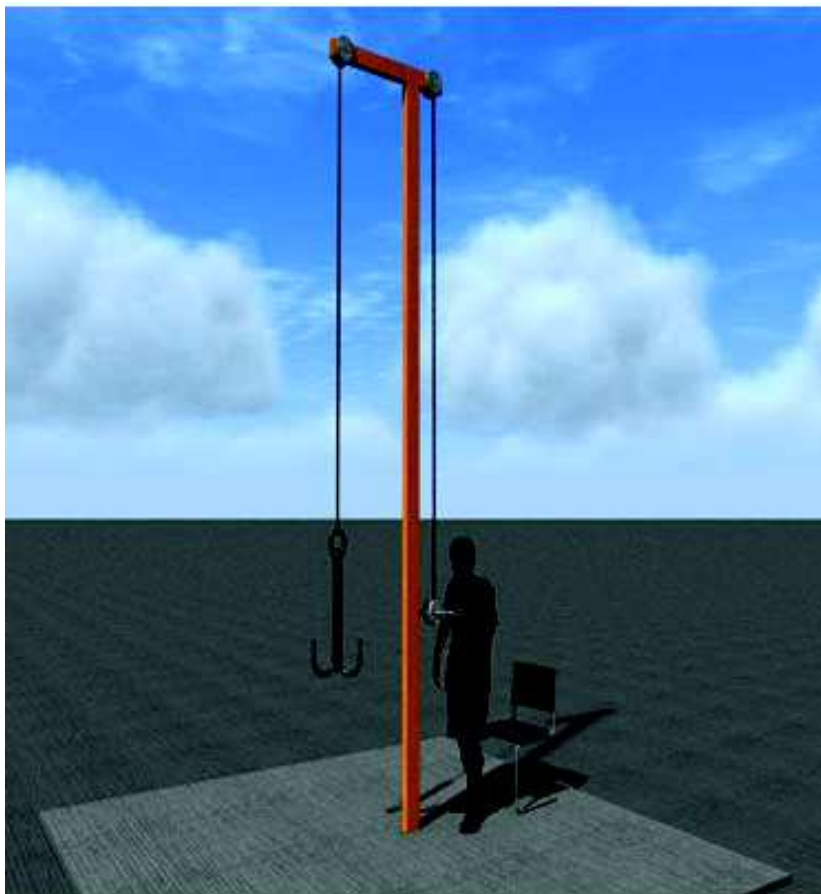


Figura 73: Traquitana Rocega Cênica e cenotécnico, sob uma vista diagonal.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.



Figura 74: Pormenor da traquitana Rocega Cênica.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

Para reproduzir esta performatividade antes, durante e após a realização dos espetáculos, criamos a Rocega Cênica, pois os maquinários que realizam este trabalho nos teatro supracitados, como também os guindastes utilizados nos teatros gregos da antiguidade, ou o denso elevador do Anfiteatro Flaviano de Roma, na Itália (figura 20) são inviáveis para serem adaptados neste projeto de teatro da floresta.



Figura 75: Simulação da cena de um atendente sendo rocegada na área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri*.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2017.

A Rocega Cênica que propomos deverá ser instalada nas periferias da área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri* (pilares ou moirões) e terá a função de rocegar atuantes no contexto da cena, como demonstrado na figura 75, bem como auxiliar na montagem de equipamentos de luz, som, cenários e elementos que necessitem ficar suspensos no anel superior que dará corpo ao que podemos assumir como uma estrutura com a função de urdimento do teatro. A Rocega Cênica deverá performar em cena junto com o cenotécnico ou a cenotécnica que irá operá-la desde a montagem até a desmontagem do instrumental do espetáculo.

6.4.3 Coxia Galricho

A palavra coxia é uma terminologia, possivelmente, herdada da tecnologia naval, assim como outras heranças presentes da caixa de cena dos teatros. Na tecnologia naval, a coxia identifica a zona de manobras, bem como a zona de circulação de pessoas na embarcação (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009). Nos teatros, a coxia identifica a zona do palco que fica no entrono da área de ação cênica, ou seja, a periferia do palco, mas que não é visível ao público que se encontra na plateia. Nela se desenvolve todo o trabalho de bastidor, é também onde ficam abrigados alguns maquinários cênicos, cenotécnicos, atores, bailarinos, performers e elementos cênicos, aguardando a hora de entrar em cena (figuras 14 e 76).

De acordo com Silva (2009), o elemento coxia no teatro de tipologia *à italiana* tem dupla função: (1) abrigar atuantes, artefactos de cena e manobras, e (2) permitir o trânsito dos atuantes, cenotécnicos e cenários. Corresponde às laterais ou asas do palco. Ela delimita e dá acesso a área de ação cênica. Nos Estudos Teatrais, a coxia é identificada também pelos termos bastidor e fuga. A figura 76 revela um esboço didático de um palco de tipologia *à italiana* elaborado por Silva (2009) onde destaca a zona coxia.

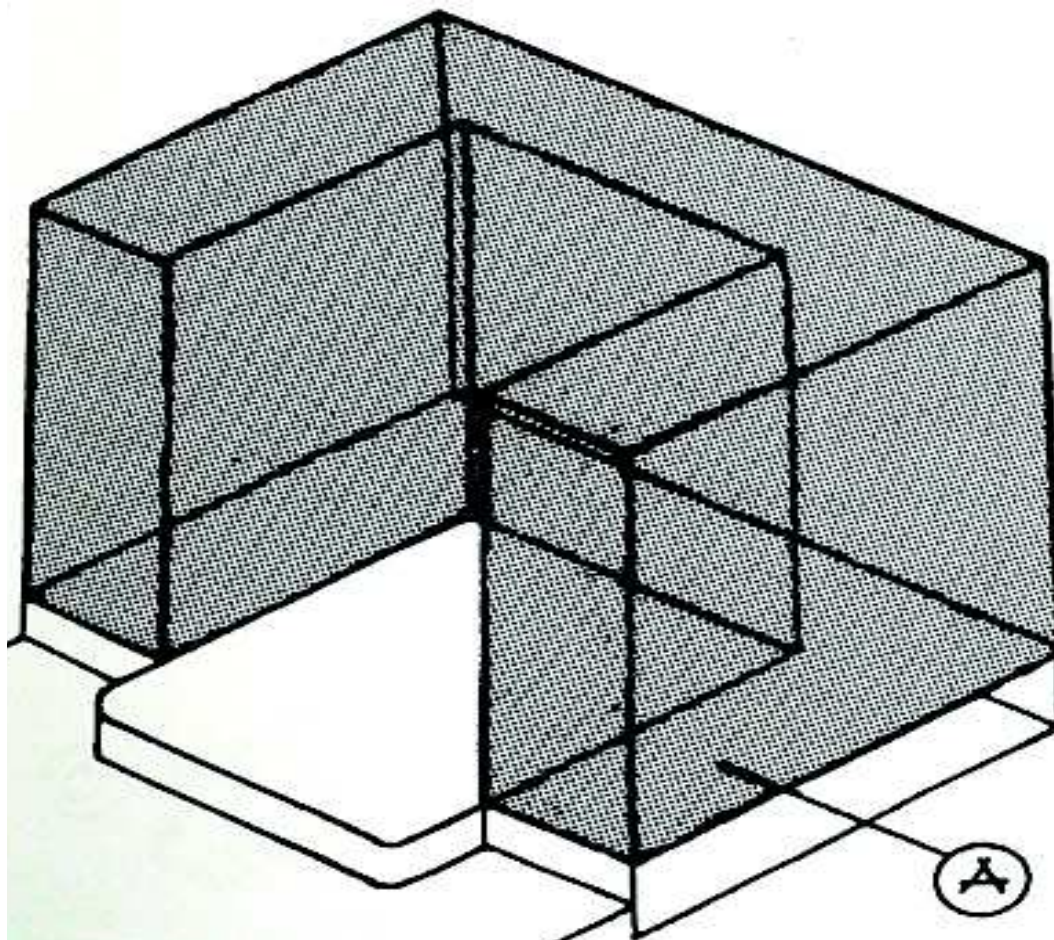


Figura 76: Palco de tipologia à *italiana*. A zona periférica, também identificada pela letra “A” e pela tonalidade mais escura, corresponde à coxia.

Fonte: Silva, 2009, p. 53.

Como o desenho arquitetural do projeto *Teatro Cacuri* não possui coxias e nem pretende ter zonas totalmente ocultas, se propõe para ele a Coxia Galricho. Uma traquitana cênica como uma alternativa de espaço extra para abrigar o elenco entre uma cena e outra e, com isso, compor o ambiente cênico, além de outras funções, com uma atuação autônoma e performativa, ou seja, que não seja uma traquitana estática, mas que possa ser movimentada, manipulada pelos cenotécnicos e cenotécnicas de acordo com a necessidade do espetáculo.

A Coxia Galricho proposta é formada pelo acúmulo das formas e performatividades das artes de pesca Galricho, utilizada no rio Tejo, em Portugal, para a pesca de enguia, e a arte de pesca Puçá de Arrasto, utilizada na Reserva Extrativista Marinha de Maracanã, na Amazônia brasileira, para a captura do camarão de água salgada.

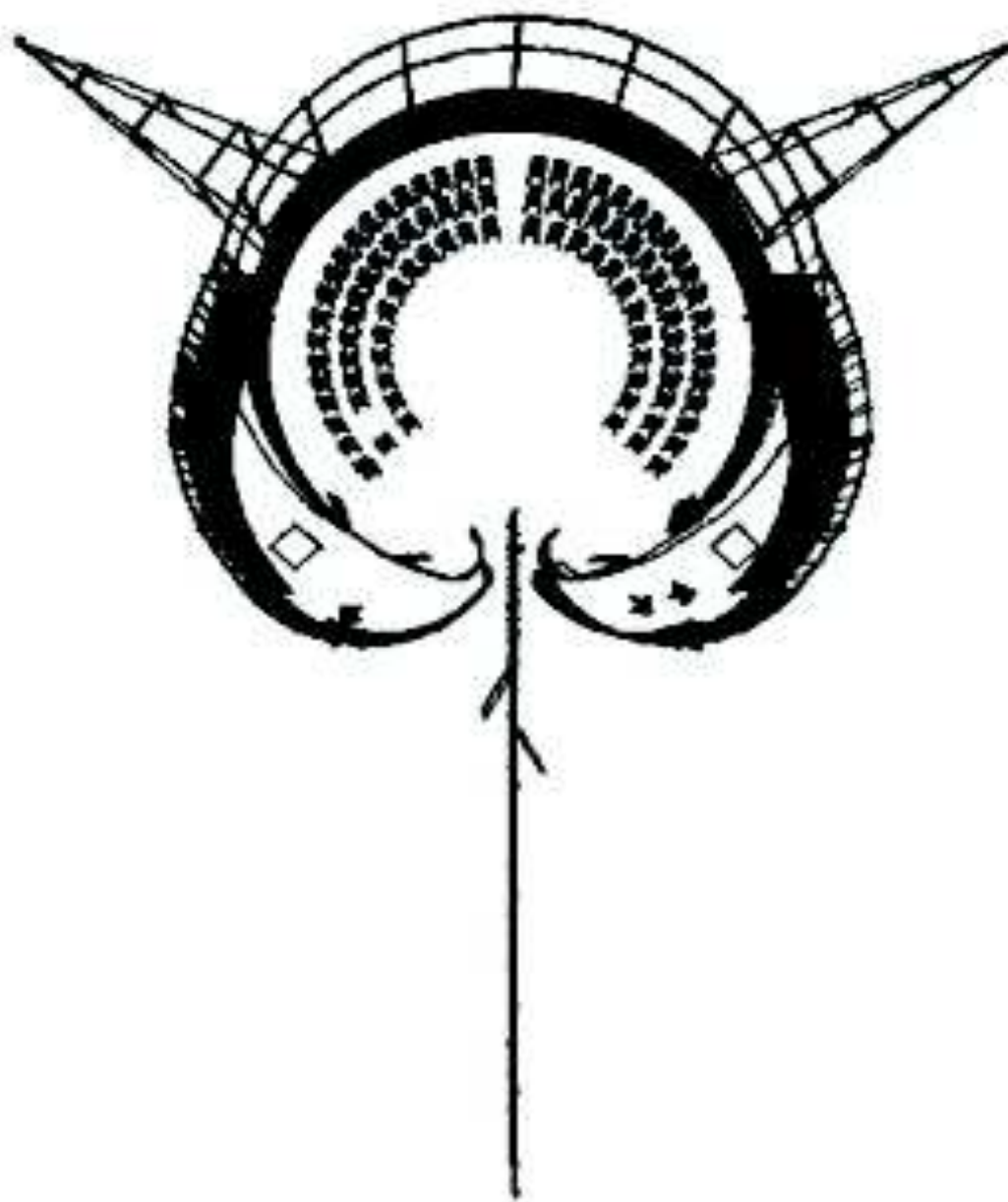


Figura 77 Vista aérea do projeto *Teatro Cacuri* com as Coxias Galrichos montadas para fora da área de ação cênica.

Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

A Coxia Galricho, como o nome sugere, terá também a função de bastidor, mas um bastidor semirevelador do que lá dentro poderá acontecer. E, por se tratar de uma traquitana cênica de volumetria alterável, ela poderá ser utilizada tanto fora da área de ação cênica, análoga a forma de dois chifres em uma cabeça, neste caso, na sua função primeira, de coxia, como representado na figura 77, quanto dentro da área de ação cênica, nas funções de corredor e portal, neste segundo caso, com os chifres voltados para dentro da área de ação

cênica do *Teatro Cacuri*, entre outras potenciais formas de utilização. Além do que, introduzindo rodinhas na base de suas quatro traves, a Coxia Galricho adquire autonomia e poderá ser movimentada pelos cenotécnicos e cenotécnicas de forma independente, desatrelada do teatro, uma vez que ela tem estrutura flexível que lhe permite ser operada em espaço amplo, além de ser de fácil instalação e transporte e, com isso, expor a sua performatividade, assimilada das artes de pesca galricho e puçá de arrasto.

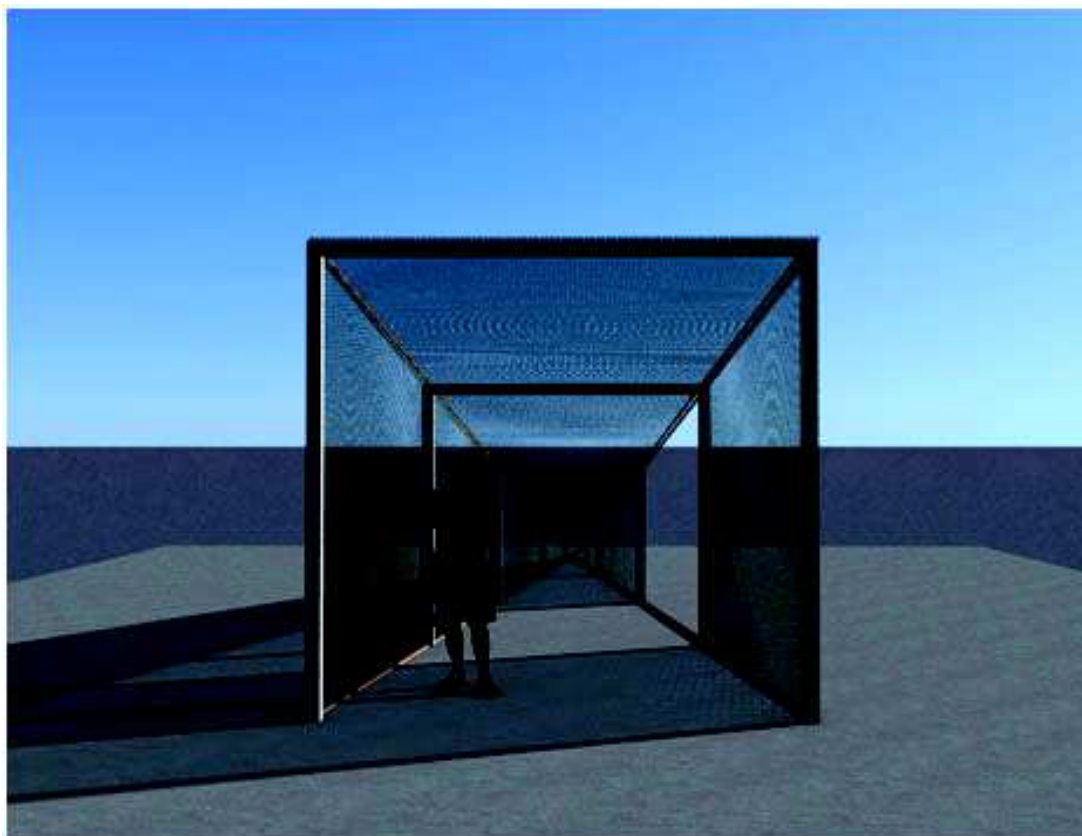


Figura 78: Traquitana cênica Coxia Galricho e cenotécnico, sob uma vista frontal.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

A Coxia Galricho, como já revelado, é estruturada por traves de três partes, desmontáveis entre si. Seu corpo é formado pelo uso de rede de pesca e todo este conjunto é atravessado por quatro cordas que saem dos cantos da trave maior, delimitam sua silhueta e afunilam em direção a uma argola, facilitando assim a sua montagem, como revelado nas figuras 78, 79 e 80. Dessa forma, sua guarda, mudança de direção do rabicho, feitura do efeito de sanfona, efeito serrote e toda a sua performatividade técnica em potencial se tornam exequível. Além do mais, as laterais do segundo quadrante são totalmente vazadas, ou seja,

não serão forradas com redes, para assim criar uma área de circulação de elementos cênicos e atuantes por entre a Coxia Galricho.

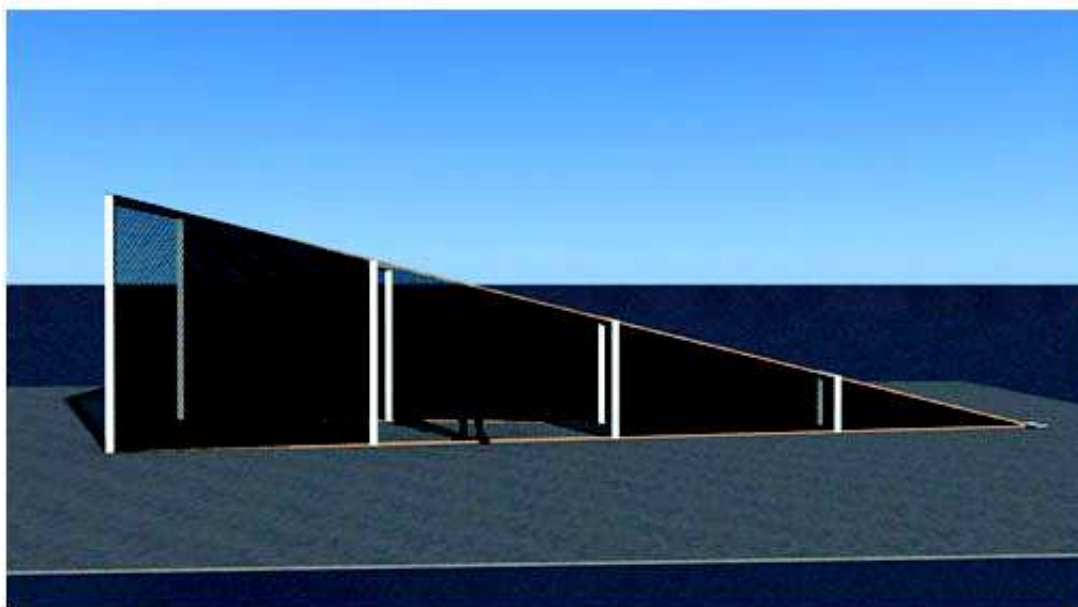


Figura 79: Traquitana cênica Coxia Galricho e cenotécnico, sob uma vista lateral.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

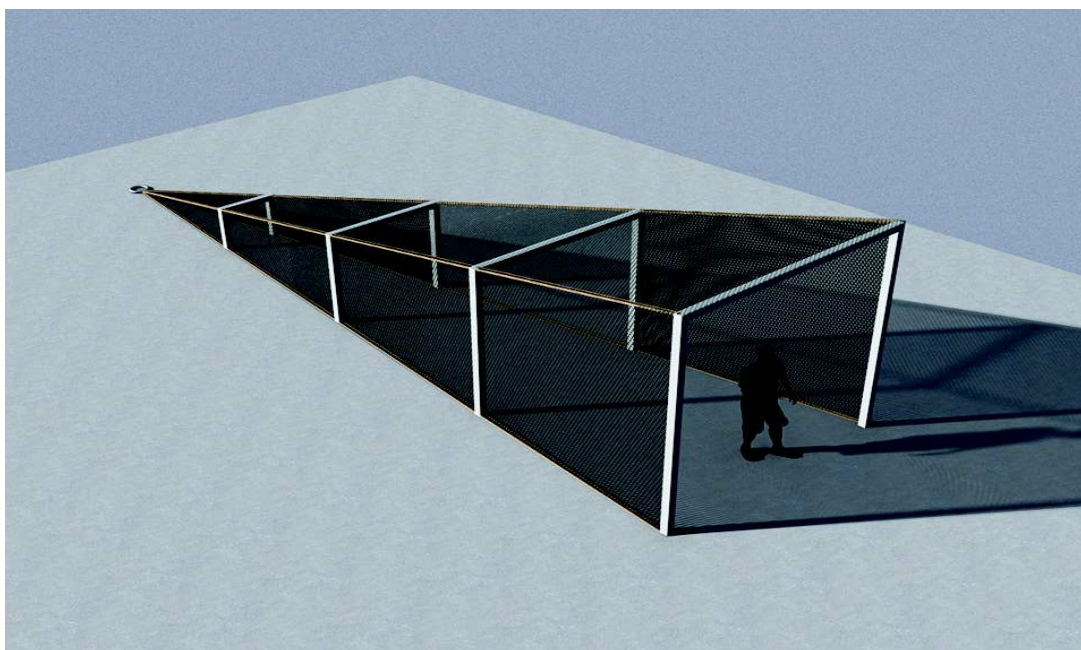


Figura 80: Traquitana cênica Coxia Galricho e cenotécnico sob uma vista aérea diagonal.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

Quando instalada no projeto *Teatro Cacuri*, a trave maior ou boca da Coxia Galricho deverá ficar fixada por dois ganchos na parte superior, que serão utilizados para acoplá-la

nas laterais do teatro e criar acesso entre o fora e o dentro. Tensionada na outra extremidade pela argola do rabicho, ela assim deverá ficar totalmente montada. Posicionadas nas aberturas laterais da área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri*, as coxias galricho poderão ser utilizadas pelos encenadores como espaço para atores, bailarinos e performers ficarem abrigados, quando estão esperando a hora de entrar na área de ação cênica. O piso da coxia galricho será o próprio solo do lugar, primeiramente, para permitir que os artistas transitem na coxia com segurança, e permitir que a coxia galricho seja montada e desmontada com maior praticidade, mas também por que se pretende conservar sua forma e performatividade inspiradas nas artes de pesca de origem.

6.4.4 Cabrita de Luz

A Cabrita de Luz corresponde a uma traquitana cênica concebida a partir da arte de pesca cabrita, utilizada na ria de Aveiro, em Portugal, para a captura de bivalves. Esta traquitana é elaborada com a função de uma fonte de iluminação cênica performativa, de manipulação independente das demais fontes luminosas utilizadas no teatro. O cenotécnico e a cenotécnica deverão operá-la com total autonomia sobre a intensidade e direção do foco de luz e adequá-lo à sua performatividade, para tal, deverão ser assimilados desde os primeiros momentos de construção do espetáculo.

Como se pode perceber, com a Cabrita de Luz, a performatividade técnica e corporal, já em cena, deverão invariavelmente ser incorporadas à narrativa do espetáculo, pois estarão visíveis ao público. Tal postura segue ao encontro do parecer do dramaturgo alemão ao refletir sobre a iluminação cênica onde recomenda que “(...) as fontes de luz devem permanecer à mostra, para que o teatro funcione como teatro, longe de qualquer concessão ao ilusionismo cênico (...)” (Brecht, 1967, p. 220-221 citado em Bornheim, 1992, p. 298). Por outro lado, tal postura visa também garantir visibilidade para cenotécnicos e cenotécnicas e seus saberes performativos na área de ação cênica como proposta de desclandestinização do corpo cenotécnico (Chobaoux, 1993).

A parte cônica ou triangular da Cabrita de Luz ficará suspensa pelo meio de seu corpo na cumeeira (capitel) dos moirões (esteios ou pilares) da área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri*, a fim de deixá-la mais leve e livre para sua operação performativa. O tirante

formado pela corda que desce do rabicho da Cabrita, na parte menor da forma triangular, tem na ponta de baixo um cinto, que deverá ser atracado na cintura do cenotécnico ou da cenotécnica; com o deslocamento deste corpo para frente/trás, o foco de luz fará movimento no sentido vertical. E com o varejão ou vara manipulada pelas mãos, deverá possibilitar os movimentos do foco de luz no sentido horizontal, aumentando o controle do objeto luminoso e tornando a operação mais harmônica, para que juntos, traquitana e cenotécnico possam performar em cena e exercer a territorialidade (Haesbaert, 2004; Little, 2002; Deleuze & Guatarri, 1997) na área de ação cênica do projeto *Teatro Cacuri*.

Transformar a arte de pesca cabrita em um objeto luminoso é importante na medida em que a sua forma dará a encenação texturas distintas, traduzidas por meio de luzes e sombras. Uma vazada por entre as paredes da fonte luminosa, outra emanada pela boca da cabrita que corresponde a um foco de luz em forma de semicírculo. Outras texturas, deverão ser alcançadas pelos feixes luminosos e sombras projetados pela cauda ou extensão da cabrita de luz. A figura 81 revela um estudo da traquitana Cabrita de Luz concebida para o projeto *Teatro Cacuri*.

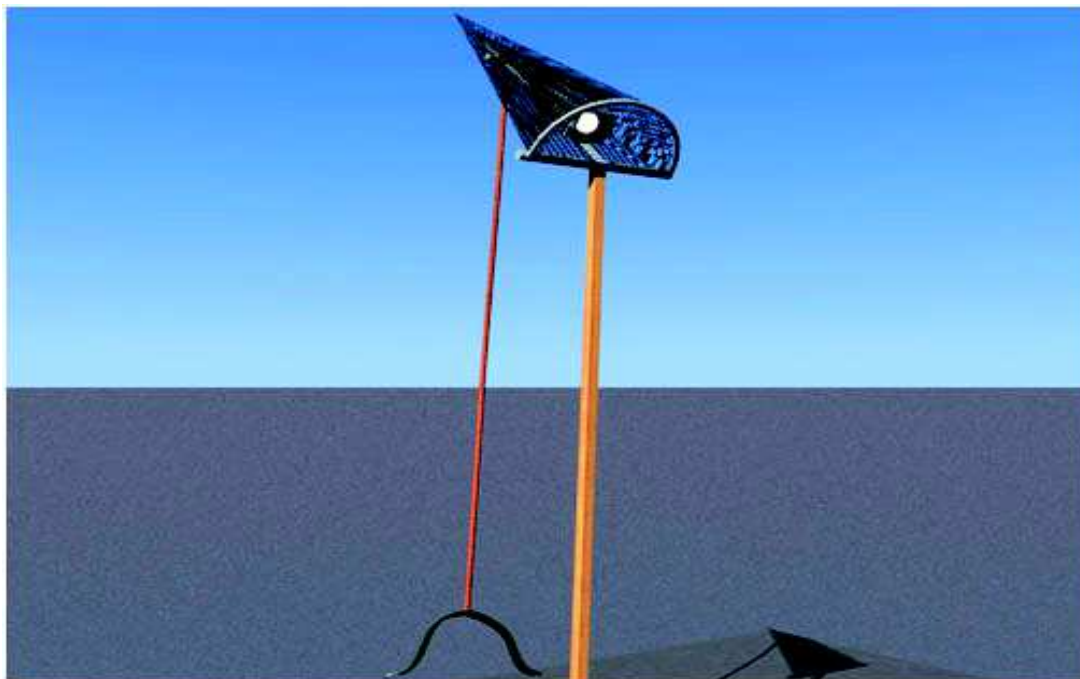


Figura 81: Traquitana cênica Cabrita de Luz, sob uma vista diagonal.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

A fixação da Cabrita de Luz no alto dos moirões do projeto *Teatro Cacuri* deverá permitir ao seu operador maior amplitude de giro do objeto luminoso em torno do próprio eixo, bem como a alternância de direções dos focos de luz no espaço cênico, para que as texturas luminosas e as sombras possam ser alternadas de acordo com a temperatura das cenas, de modo a ser projetada na área de ação cênica sempre que necessária a sua participação na narrativa posta em cena. Ela também estará em cena performando junto com os corpos cenotécnicos de forma revelada ao público como se pode perceber nas figuras 82, 83 e 84.



Figura 82: Traquitana cênica Cabrita de Luz e cenotécnico, sob uma vista lateral.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

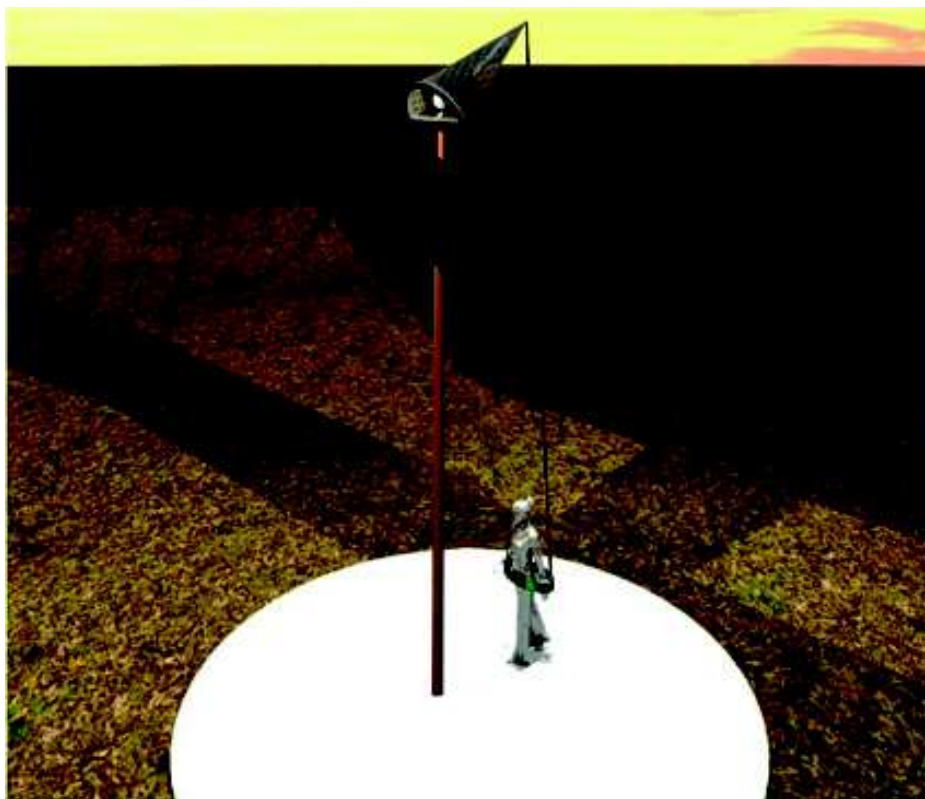


Figura 83: Cabrita de Luz e cenotécnica em ambiente rural.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2017.

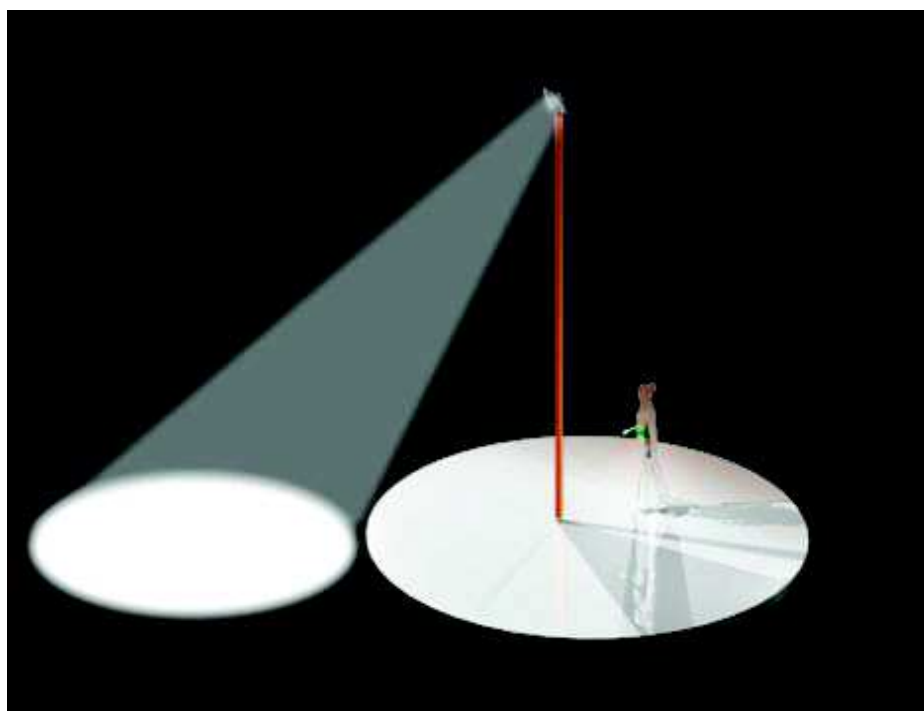


Figura 84: Cabrita de Luz e cenotécnica projetando luz em fundo negro.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2017.

Por se tratar de um objeto luminoso de corpo totalmente vazado, a cabrita deverá revelar à plateia o entorno do local onde está instalada e o momento da manipulação do objeto pelo cenotécnico e pela cenotécnica. Esta estratégia cenotécnica vem ao encontro da ideia que inspira a criação artística desta investigação, que é a de também revelar a fonte dos truques cênicos ao público.

6.4.5 *Parí* Articulável

A traquitana cênica *Parí* Articulável é concebida a partir da forma e da performatividade executada pela porta da arte de pesca *matapi*, utilizada no furo Ipiramanha em Abaetetuba, no Norte do Brasil, para a captura do camarão. O *Parí* Articulável é totalmente integrado ao projeto *Teatro Cacuri*, tendo nele várias funções: funcionar como uma parede flexível de rápida abertura e fechamento, análoga a performatividade executada na arte de pesca de origem; ser utilizada como uma traquitana cênica que deverá possibilitar a atracação e sustentação de corpos atuantes para performance em cena; ser utilizada como suporte para a fixação de objetos cênicos; conferir performatividade à carcaça do teatro, com a interação dos corpos cenotécnicos; facilitar o acesso e a evacuação rápida da área de ação cênica e por entre a *espia*; além de suporte para exposição de artes visuais. Ela deverá ter a forma e a textura de uma folha de *pari*, fazendo referência a arte da cestaria da Amazônia. A figura 85 representa um ângulo de visão superior sobre o projeto *Teatro Cacuri* e indica a localização dos *París* Articuláveis por segmentos de reta inclinados e descontínuos ou abertos para fora.

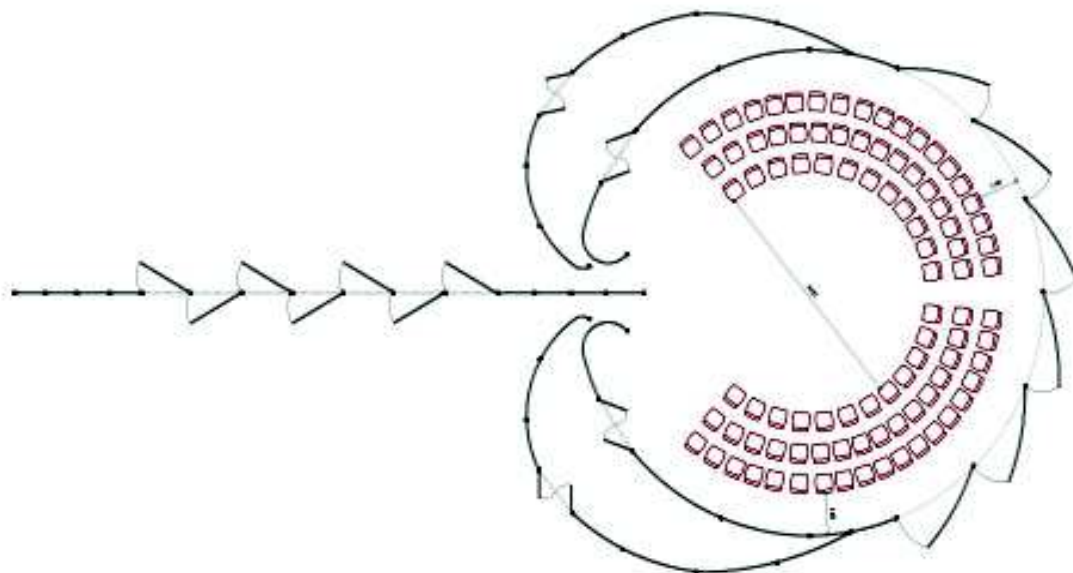


Figura 85: Planta baixa do projeto *Teatro Cacuri* com a traquitana cênica *Parí Articulável* em destaque pelos segmentos de reta e curva descontínuos na *espia* e área de ação cênica respectivamente.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2016.

Já as figuras 86 e 87, apresentadas em seguida, mostram os estudos de visualidade dos *París Articuláveis* localizados na *espia* do projeto *Teatro Cacuri* sob vista diagonal.

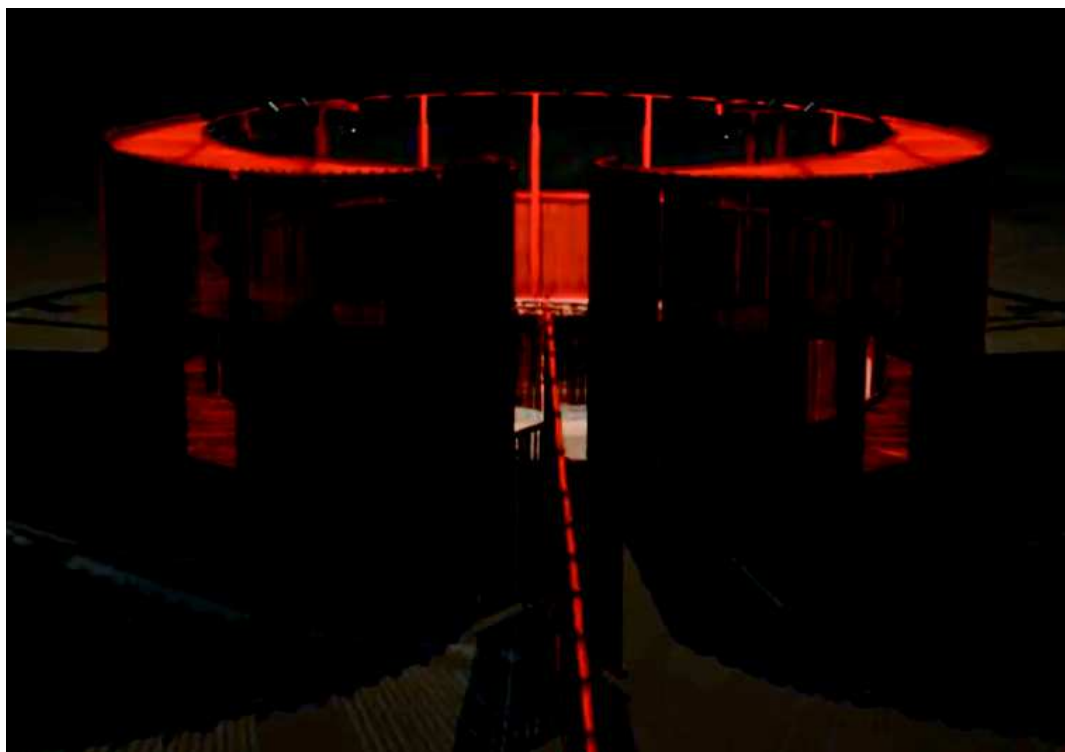


Figura 86: *Parí Articulável* na *espia* do projeto *Teatro Cacuri*.

Fonte: Desenho da pesquisa, 2017.

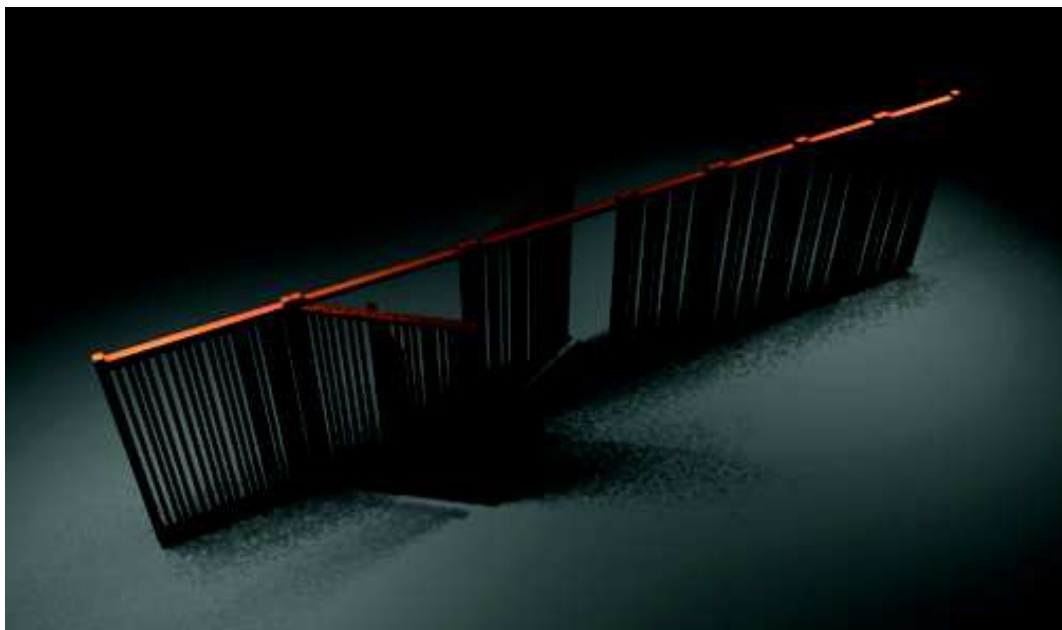


Figura 87: Pormenor do *Pari* Articulável na *espia*.

Fonte: Desenho da pesquisa, 2017.

No projeto *Teatro Cacuri*, a operação de todas as traquitanas cênicas deverá ser realizada no contexto da cena, aos olhos da plateia, como acontece algumas vezes nos espaços cênicos de tipologia circo e de tipologia experimental. O cenotécnico atuante do projeto *Teatro Cacuri* deverá operar as traquitanas no contexto da cena, pois um dos objetivos artísticos e políticos deste projeto de teatro da floresta é a transparência na execução dos truques cênicos, desse modo, assumindo a operação como cena também protagonizada pelos cenotécnicos e cenotécnicas. O público deverá se convidado para viver a ilusão cênica com a fonte do truque revelada, ou seja, as performatividades corporais, técnicas e mistas serão executadas na área de ação cênica de forma desclandestinizadas.

A figura 88 revela uma das formas de composição da área de ação cênica com as traquitanas cênicas instaladas para serem operadas pelos corpos cenotécnicos diante dos olhos do público. Com esta postura, acreditamos que as traquitanas cênicas irão, naturalmente, disparar a migração efetiva do cenotécnico e da cenotécnica da penumbra das coxias dos teatros tradicionais para a área de ação cênica desta proposta de teatro da floresta de orientação decolonial.

A figura 88 demonstra em seu esquema visual uma rotega cênica içando uma atuante, uma rotunda brechada posicionada de modo a criar um ambiente na área de ação cênica, duas cabritas de luz posicionadas em pontos das extremidades laterais, os *parís* articuláveis da *espia* abertos e as coxias galrichos posicionadas em pontos distintos. Neste sentido, todas as traquitanas estão aguardando o corpo cenotécnico tomar posse dos dispositivos criados nesta investigação para garantir a visibilidade das suas performatividades, organicidades e extensões tecnológicas de seus corpos para assim, marcar sua existência e re-existência nas artes cênicas amazônicas.

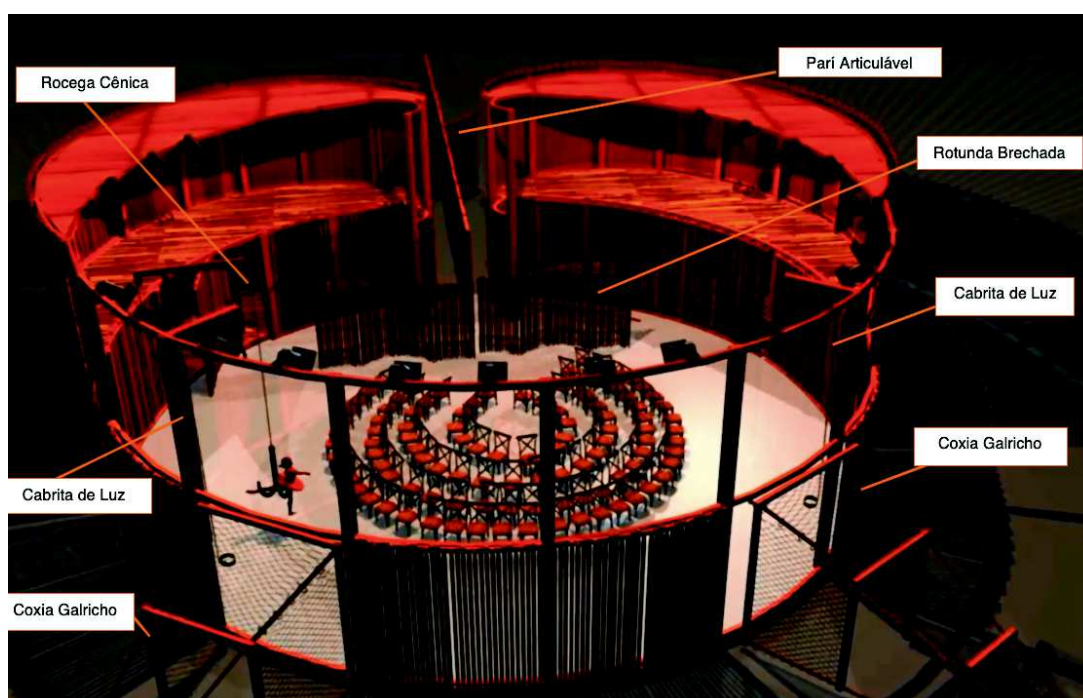


Figura 88: Projeto *Teatro Cacuri* sob uma vista aérea diagonal com as traquitanas cênicas instaladas.
 Fonte: Desenho da pesquisa, 2017.

Dessa forma, elas, as traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri* assumirão a função de disparadoras da “desterritorialização” (Deleuze & Guattari, 2004), ou seja, deverão atuar na emigração do cenotécnico do bastidor dos teatros tradicionais, o que terá como consequência a reterritorialização deste corpo profissional ou sua imigração definitiva na área de ação cênica. Assim, a operação das traquitanas no contexto da cena será o meio pelo qual o cenotécnico e a cenotécnica deverá exercer, de fato, a territorialidade neste que se imagina, efetivamente, ser uma proposta de teatro da orientação decolonial idealizado para

a libertação dos corpos cenotécnicos e seus saberes performativos (Maldonado-Torres, 2007).

As traquitanas cênicas do projeto *Teatro Cacuri* convidarão o público para viver as emoções decorrentes dos truques, sem obliterar a fonte dos efeitos de cena e nem a dramaturgia de gestos empregados na sua realização, tal como apresentadas na figura 88, totalmente dentro da área de ação cênica. Elas são pensadas para serem incorporadas por encenadores na narrativa do espetáculo; caso contrário, não fará sentido realizar uma montagem no *Teatro Cacuri*, uma vez que a ideia de hierarquia na construção e realização do espetáculo não condiz com os princípios almejados e traçados neste projeto de dispositivo cênico. Além do que, desde a criação da movimentação do espetáculo, para a definição das entradas e saídas de atuentes, haverá necessidade da participação dos cenotécnicos e cenotécnicas, visto que a operação das traquitanas cênicas é uma das competências almejadas para os corpos cenotécnicos que deverão ser concebidos para atuar nesta proposta de teatro.

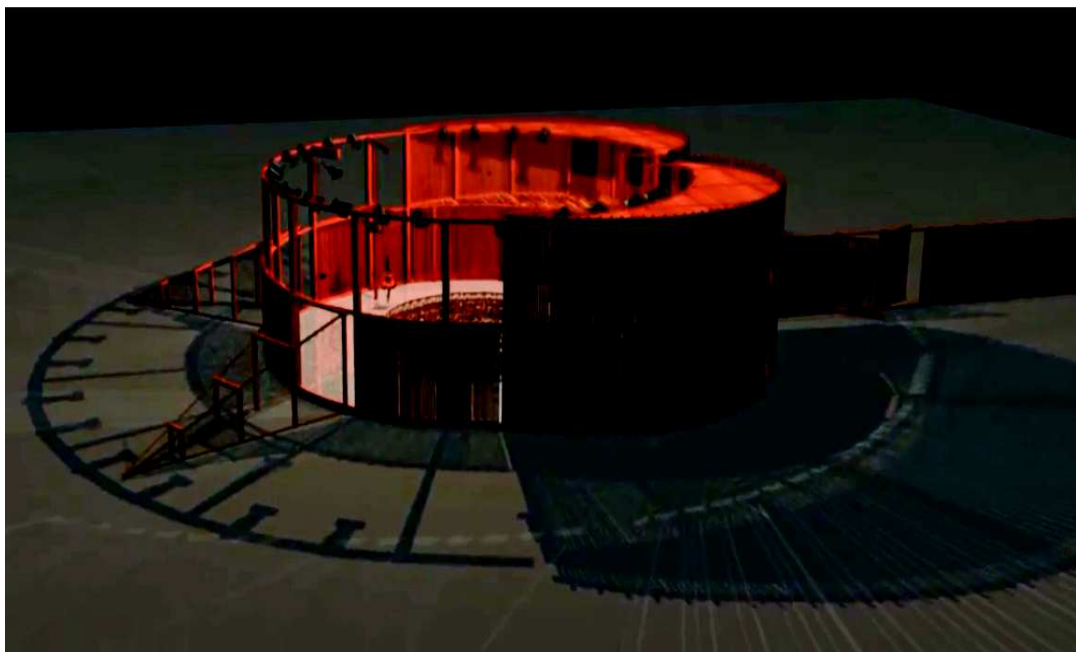


Figura 89: Projeto *Teatro Cacuri* sob uma vista lateral.
Desenho da pesquisa, 2017.

Estes elementos, as traquitanas cênicas, ao mesmo tempo que podem performar em cena, podem revelar a origem dos truques cênicos; seus traços formais e performativos; a origem nas artes de pesca e no saber-dizer-fazer de pescadores e pescadoras artesanais e de

re-existência do Norte do Brasil e do Centro-Sul de Portugal. Se para Deleuze (2000) o “roubo e o dom” são critérios válidos para a repetição na diferença, roubamos os saberes da pesca, da cenotécnica e procuramos fazer a diferença ao transformá-los em dispositivos cênicos que podem libertar corpos e saberes cenotécnicos da penumbra das coxias (Maldonado-Torres, 2007; Chobaoux, 1993).

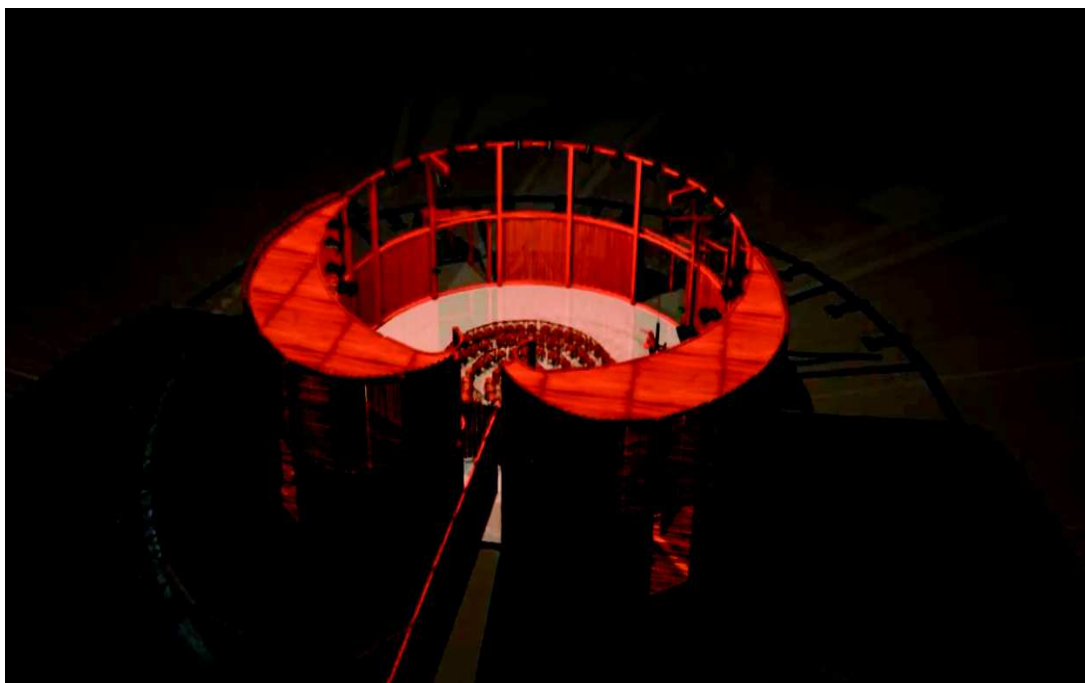


Figura 90: Projeto *Teatro Cacuri*, vista aérea sobre a *espia*.
Fonte: Desenho da pesquisa, 2017.

No projeto do *Teatro Cacuri*, os recursos de visibilização de corpos técnicos e saberes não são optativos na composição e desenvolvimento das cenas, como disponibiliza os teatros de tipologia experimental, mas propomos que estes recursos, as traquitanas cênicas, e os corpos cenotécnicos decolonizados atuem dentro da área de ação cênica. Neste sentido, Oddey e White (2008) asseguram que “(...) os potenciais espaços para encenação são necessariamente espaços onde a realidade e a ilusão constituem ambos uma simulação do mundo material, mas também, e simultaneamente, real (...)” (p.149). Desse modo, o real, representado pela operação visibilizada das traquitanas cênicas e o ficcional, representado pelo desenvolvimento da encenação, neste projeto de teatro da floresta, caminham juntos e de forma visibilizada, impostos intencionalmente no seu desenho arquitetural, caracterizando como uma potencialidade espacial irreversível.

Desta forma, acreditamos ir ao encontro das formulações emancipadoras dos pensadores latinos da decolonialidade, especialmente Mignolo (2007) quando fala da necessidade de realizar um giro decolonial, para libertar os seres e seus saberes, como propõem Maldonado-Torres (2007), pois é no corpo de quem se encontra em desvantagem numa relação de poder que é sentido o peso da dominação (Quijano, 2007). Propomos, portanto este giro a partir do nosso campo de atuação, os Estudos Teatrais e a educação em artes cênicas no contexto amazônico, particularmente a cenografia e a cenotécnica, primando por outra forma de fazer teatral, não mais nos moldes dos colonizadores, os quais hierarquizam as montagens cênicas, silenciam corpos técnicos expressivos e seus efeitos visuais e performativos nos bastidores, mas como um fazer de construção e contemplação mais heterárquico.

Tabela 3:INFOGRÁFICO II: SINTESE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS TRAQUITANAS CÊNICAS

DECOLONIZAÇÃO DO CENOTÉCNICO

“(...) se a pata é choca eu não tenho nada a ver com isso, mas o ovo eu quero (...)” (Ditado popular da Amazônia).

Ao navegar pelos cursos d’águas da região das Ilhas de Abaetetuba, ainda em tenra idade, fomos visualmente alfabetizados com formas, texturas, volumes e cores do interior da floresta amazônica, algumas delas produzidas pela própria natureza, outras resultantes de ações antrópicas, e outras elaboradas como forma de exercício da territorialidade das comunidades locais (Little, 2002; Haesbaert, 2006; 2006) para a garantia da sobrevivência material e simbólica. Neste ambiente silvestre, a convivência com as práticas sociais de re-existência dos homens e mulheres da floresta sempre nos despertaram muita curiosidade e interesse, entre elas as práticas pesqueiras, especialmente a pesca de *cacuri*, realizada na esquina do furo Maracapucu com a Costa Marapatá. Na altura, a criança ficava por deveras impressionada como aquele cercado de varas, talas, folhas de *parí* e esteios posicionado estrategicamente e que aprisionava a fauna aquática com a força das correntes de maré.

O trânsito constante com as culturas urbanocêntricas possibilitou o desenvolvimento do gosto pelas artes, do mesmo modo, que o fazer artístico acadêmico trilhado na dimensão da educação em artes recebida foi também alimentado pelas formas, texturas e cores produzidas no interior da floresta. Ainda em formação na academia, a amizade e a relação mestre/aprendiz iniciada com o Professor Camillo Vianna, no começo dos anos 90, possibilitou a imersão teórica e empírica por outras regiões e questões da Amazônia e, nessa experiência vivenciada, foi possível conhecer e valorizar ainda mais a cultura e os saberes desenvolvidos pelo povo da floresta.

Em paralelo a esta vivência sócio-ambiental, aconteciam estudos teóricos e práticos em artes cênicas, particularmente em cenografia e cenotécnica, que se tornaram importantes para educar o olhar para as práticas de re-existência do interior da floresta, particularmente as pesqueiras, e, com isso, passando a percebê-las também com as lentes dos saberes técnicos das artes cênicas. Esta descoberta disparou um desejo de articular estes dois campos de saberes. E se deu, ainda que singela a sua aplicação na trajetória de educador e de técnico da cena. Do mesmo modo, se vislumbrou a materialização de um espaço próprio para espetacularidades locais.

O mestre, profundo estudioso sobre a questão amazônica, altamente preocupado com a população pobre do interior da floresta e muito à frente de seu tempo, em suas reflexões sobre a região sempre partilhou com o aprendiz a ideia de que a Amazônia seria uma civilização em formação. Estas palavras jamais foram esquecidas, pelo contrário, ressoaram de tempo em tempo nos ouvidos e na imaginação, se tornaram dispositivos capazes de desencadear sonhos e ousadias, quando chegada a hora.

Ora, se a Amazônia seria uma civilização em formação e, como se pode identificar na história das artes cênicas, as civilizações construíram tipologias distintas de teatros para ambientar e disparar o jogo cênico (Moussinac, 1957; Bablet & Jacquot, 1961; Berthold, 2010; Toulouse-Carasso, 2011), teve-se então, com esta tese, a ousadia de sonhar e também propor o projeto de uma arquitetura cênica distinta, um teatro da floresta (Loureiro, 2002; Lima, Wlad, 2009), para a civilização silvestre, como tiveram os criadores de espaços cênicos de outras civilizações.

Mas de onde partir? A primeira pista para resolver esta questão foi encontrada na literatura que trata da história da arquitetura cênica e das tipologias dos teatros, onde se pode verificar que a tecnologia naval se tornou referência para a construção dos teatros de muitas civilizações (Moussinac, 1957; Nero, 2009) onde as nomenclaturas, maquinários, espaços, etc..., reproduzem e/ou são adaptados para reproduzir em terra o que teria sido criado para o trabalho sobre as águas. Estes dados foram relevantes para percebermos que o teatro a ser proposto para a civilização amazônica, poderia emergir das águas, mas não da superfície, como mais um do mesmo, mas antes de dentro das águas, onde são performadas as artes de pesca.

E por que a pesca? Inicialmente, ainda de forma intuitiva, percebemos que as artes de pesca são tipos de tecnologias artefactuais (Verastzo et. al., 2008; Mello, 1985) criadas por homens e mulheres de ambientes haliêuticos e utilizados a partir de saberes performativos (Feral, 2009; 2013) próprios. Além do que, as artes de pesca reportam as traquitanas criadas por cenógrafos e cenotécnicos para realizar efeitos especiais em cena (Serroni, 2014). Depois de realizada a pesquisa de campo para esta investigação e o confronto dos dados com a literatura pertinente, constatamos que a pesca é orgânica, performativa e a conexão do pescador com a arte de pesca a torna uma extensão tecnológica de seu corpo, tal qual acontece no teatro, especialmente com os cenógrafos-cenotécnicos, que operam o instrumental técnico do espetáculo.

No desenvolvimento desta tese procuramos também realizar uma intensa reflexão teórica e empírica sobre a necessidade do fazer em arte sob uma perspectiva política. A partir do objetivo geral, foram articulados campos de saberes práticos, procedentes de epistemologias subalternizadas, como os saberes embutidos nas artes de pesca e na arte da cenotécnica, com campos de saberes teóricos, procedentes de epistemologias reconhecidas nas ciências acadêmicas, como os Estudos Teatrais, os Estudos Culturais, e a perspectiva Decolonial.

Em seguida foi definido o enquadramento desta investigação, em que se destacaram as potencialidades cênicas presentes nas artes de pesca e a importância dessas potencialidades na criação de traquitanas cênicas para o projeto do *Teatro Cacuri* que viessem a promover a desterritorialização efetiva do cenotécnico e da cenotécnica, subtraída da condição de corpo clandestino, intruso ou “teatralizado”, para o patamar de territorialização efetiva na área de ação cênica, quer dizer, como forma de decolonização deste profissional e de seus saberes performativos.

Diante deste panorama e da necessidade de alcançar os objetivos propostos, foi necessário cumprir etapas de caráter teórico e empírico, que se encontram discutidas e articuladas ao longo dos seis capítulos em que está dividida esta tese. Cada um destes capítulos articula um conjunto de conceitos validados por metodologias científicas, também pelas epistemes subalternizadas. Estas articulações foram determinantes para o percurso metodológico trilhado e, por conseguinte, para a construção desta investigação. As definições, reflexões e constatações contribuíram ainda para dar consistência às escolhas teóricas e empíricas, bem como para alcançar os objetivos específicos.

O percurso trilhado nesta investigação foi recheado de emoções de toda natureza, como ser sensível que acreditamos ser, não poderia ser diferente. A cada dado novo uma surpresa e a cada surpresa uma emoção boa, mas não faltaram também tristezas, crises e, naturalmente, as superações.

A reflexão realizada sobre os Estudos Culturais e a perspectiva Decolonial revelou a importância de visibilizar as epistemologias advindas dos setores classificados como subalternos e suas interações sociais. E é neste sentido que os conhecimentos de pesca, Estudos Teatrais, Estudos Culturais associados a perspectiva Decolonial se mostraram imprescindíveis, nesta investigação, para disparar articulações, gerar conhecimentos válidos

e dá subsídios para propor uma forma de intervenção e transformação das relações sociais nas artes cênicas desenvolvidas na Amazônia.

A partir desse panorama, verificamos que o cenotécnico, responsável pela operação das máquinas de cena, é compreendido como um corpo ocultado e clandestino, e quando visibilizado é na condição de intruso ou “teatralizado” (Pavis, 2008). Assim, destacamos dois fatores que favorecem essa compreensão. O primeiro, acontece em decorrência da potencialidade do espaço cênico, contida no desenho arquitetural dos teatros (Oldey & White, 2008), que são concebidos e também distribuídos pelos países periféricos com o posicionamento dos maquinários cênicos às escondidas do público, restando a este público muitas vezes somente contemplar os resultados dos efeitos e truques, que são operados dos bastidores, de forma ilusionista.

Nestas tipologias se enquadram os teatros *à italiana* e o elisabetano. No entanto verificou-se que na tipologia circo e na tipologia experimental, os maquinários, a operação e a visibilização da performatividade dos corpos cenotécnicos é optativa. Esta variação tem relação também com a potencialidade do espaço cênico (Oldey & White, 2008), mas também se dá de acordo com os propósitos das montagens cênicas. Neste sentido, consideramos válido ressaltar que na tipologia *corrales*, não foram encontrados dados concretos sobre a existência de maquinários cênicos, nem na literatura consultada e nem identificados na pesquisa de campo, apesar desta tipologia possuir bastidores no fundo do palco e nas suas laterais e referências de Esteban (2009), sobre a possibilidade de existência algum tipo de *tramoya* (traquitana) em seus bastidores.

O segundo fator de ocultação do cenotécnico identificado, diz respeito aos modelos de montagem dos espetáculos postos em cena nas tipologias investigadas nesta tese. Estes modelos, podem reforçar a condição de ocultado e clandestinizado do cenotécnico e da cenotécnica, quando o mantém atuando exclusivamente nos bastidores. Apesar de não ser o foco desta tese investigar as montagens de espetáculos, as observações realizadas em campo nas tipologias investigadas mostraram-se importantes para compreender como os espetáculos se desenvolvem nestes espaços e como se dão as questões de territorialidade e visibilidade do cenotécnico nos coletivos de artes cênicas.

Tais fatores evidenciam efeitos de intensiva e profunda hierarquização e subalternização ainda existentes nas artes cênicas. Estes aspectos reforçam a assimetria nas condições de visibilidade dos diferentes sujeitos sociais que fazem o teatro acontecer, e, por

essa razão, acreditamos que se faz necessário que agentes e instituições, nos seus campos de atuação, procurem o desenvolvimento de estratégias para a minimizar as disparidades, libertar sujeitos e saberes, e no nosso caso, especialmente, vemos como necessário elaborar estratégias para a decolonização do cenotécnico.

Paralelamente a estas constatações, observou-se também que o desenho arquitetural dos teatros exerce influência sobre o público, no que diz respeito à acomodação e à visibilidade do espetáculo e que não é alheio ao reforço da estratificação social. Nos teatros de tipologia *à italiana*, elisabetano e circo a visibilidade depende da acomodação, que pode ser determinada pelo valor dos ingressos. Enquanto na tipologia *corrales*, apesar da encenação ser frontal, tal qual *à italiana*, a defasagem da visibilidade se mostra menor, dadas as dimensões espaciais serem também menores e esta exercer influência na distribuição do público pelo espaço cênico. Porém, na tipologia experimental e no projeto *Teatro Cacuri* a qualidade da visibilidade dependerá da organização do palco e da plateia, a qual é determinada pela concepção da encenação. Em qualquer caso, se alguma defasagem houver, ela deverá ser mínima em relação às demais tipologias investigadas.

Os Estudos Teatrais também revelaram que os serviços de palco, incluindo a operação dos maquinários cênicos de algumas tipologias de teatros, principalmente *à italiana*, foram inspirados nos saberes dos homens do mar e do conjunto de artefatos que compõem a engenharia naval, ainda hoje. Esta constatação incidiu sobre a imaginação investigativa que pariu esta tese, pois das águas poderiam também advir subsídios para a elaboração de uma proposta de decolonização dos corpos cenotécnicos. Desse modo, a inspiração do projeto do *Teatro Cacuri* emergiu das águas, porém não da tecnologia naval, mas das artes de pesca utilizadas por pescadores pobres do Norte do Brasil e do Centro-Sul de Portugal.

Devido à ausência de maquinário cênico no projeto do *Teatro Cacuri*, foi realizado um estudo, que revelou a necessidade de contemplar cinco zonas desta proposta de teatro da floresta, a partir da elaboração de traquitanas cênicas. Esta constatação, atrelada às condições de ocultação e invisibilidade do cenotécnico, evidenciou que a questão norteadora desta investigação esteve sempre voltada para a tentativa de responder à construção de traquitanas cênicas (no caso, foram cinco) para o projeto *Teatro Cacuri*, que, também elas, pudessem vir a contribuir para o processo de decolonização do cenotécnico. No entanto, se num primeiro momento se imaginou que estes contributos se concentrariam apenas no ser e nos saberes do cenotécnico, porém, após a finalização do estudo teórico verificou-se que outros

aspectos poderiam emergir como resultado da pesquisa de campo, tal como a visibilidade dos sujeitos e dos saberes da pesca.

Assim, realizamos um intenso estudo e reflexão sobre as artes de pesca localizadas nas regiões Centro-Sul de Portugal e Norte do Brasil, que ao nosso ver, foi determinante para alcançar os objetivos desta investigação, principalmente no que se refere a seleção das artes de pesca dessas localidades, a partir das suas movimentações durante a pescaria. Desse modo, optou-se por realizar, inicialmente, visitas no Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, que a partir da exposição elaborada por Luís Martins, intitulada *Artes de pesca: pescadores, normas, objetos instáveis*, contribuíram para conhecer e selecionar as artes de pesca portuguesas e traçar o roteiro de pesquisa de campo em Portugal. Estas artes de pesca compreenderam a cabrita e o chinchorro, na Ria de Aveiro; a rede de arrasto de fundo com porta (rede de bacalhau) na praia da Torreira, também na região de Aveiro; o galricho no rio Tejo, na altura da localidade de Alhandra, em Vila Franca de Xira e; o instrumento auxiliar da pesca do polvo denominado rocega, localizado em Santa Luzia, na Tavira. Consideramos ter feito uma escolha coerente, pois a exposição revelou com precisão os pontos de recolha das artes de pesca escolhidas, facilitando as incursões ao campo.

Inicialmente, o intuito era de realizar a investigação com as artes da pesca artesanal e de re-existência, por entender que os saberes sobre artesanania estão na base da elaboração desses artefatos. No entanto, a partir do estudo da dimensão performativa no manuseamento das artes de pescas, identificou-se que o movimento realizado pela arte de pesca denominada rede de arrasto de fundo com porta, utilizada pela frota portuguesa na pesca do bacalhau, também se revelou ser de grande valia para compor o projeto das traquitanas cênicas. Esta arte de pesca, ainda que seja utilizada na pesca industrial, constitui uma artesanania para captura da ictiofauna demersal em larga escala. Fato este que não invalida os resultados desta investigação, pois o critério de escolha das artes de pesca foi justamente a movimentação e a performance de sujeitos e artes durante a pesca.

O estudo da literatura pesqueira facilitou o conhecimento das artes de pesca do Norte do Brasil, bem como as suas localizações e movimentações na pesca. No entanto, as maiores contribuições para as escolhas que efetuamos deram-se a partir dos diálogos realizados com os pescadores das localidades, como também nas décadas de vivência do investigador nas adjacências amazônicas. Assim, as artes de pesca selecionadas no Norte do Brasil compreenderam: a rede de arrasto de reponta, utilizada na Costa Marapatá; o *matapi*,

utilizado no furo Ipiramanha; a folha de *parí*, utilizada na pesca de tapagem, no furo *Maracapucu*; o instrumento auxiliar da pesca denominado busca vida, estes quatro utilizados na Região das Ilhas de Abaetetuba, na zona do Baixo Tocantins e; o puçá de arrasto, utilizado na Reserva Extrativista de Maracanã, na zona do salgado paraense.

Um fator revelador, constado na pesquisa de campo realizada no Norte do Brasil, é que a pesca não é realizada somente por homens, mas também pelas mulheres. Estas atuam principalmente no chamado mar de dentro, ou seja, perto das casas onde habitam, acumulando tanto o trabalho doméstico quanto o cuidado com os filhos e que, por isso, não podem ausentar-se por demasiado tempo do lar. Ainda que as questões de gênero não fossem o foco desta investigação, a assimetria que encontramos nos inquietou profundamente e nos levou a refletir sobre o tema.

No aprofundamento da questão, verificou-se que estas atribuições desiguais entre gêneros reforçam a invisibilidade da mulher na pesca, uma vez que a pesca é territorializada pelos homens e o trabalho das mulheres pescadoras são vistos meramente como uma extensão da atividade doméstica. Tais fatos são corroborados no trabalho de Soares e Scherer (2013), desenvolvido no município de Careiro da Várzea, no estado do Amazonas, Brasil, onde afirmam que as mulheres são invisibilizadas na pesca e/ou compreendidas nas comunidades em que vivem como ajudantes de seus maridos e companheiros. Não fosse isso já suficiente, são também as mães pescadoras responsáveis pelo desenvolvimento da ligação das crianças com a pesca, pois necessitam levar as crianças para a pescaria e, com isso, acabam por possibilitar as primeiras sensações e percepções sobre pesca.

Neste processo, percebeu-se que as sensações na pesca oportunizadas pelas mães pescadoras se transformam em percepções que, por sua vez, dão origem a gestos, performatividades e performances cotidianas, como parte das primeiras aprendizagens destas crianças sobre pesca. Tudo isto termina por revelar a organicidade familiar, aquela que liga o pescador e a pescadora ao universo da pesca ainda no seio familiar, e, do mesmo modo, a organicidade na natureza que os liga à pesca por toda a vida.

Percepções e organicidades subsidiam a criação de performances na vida diária da pesca, ou seja, o conhecimento sobre os materiais, o meio e as espécies de fauna aquática. A ligação com a pesca permite a criação de práticas pesqueiras e a elaboração e reelaboração de artes de pesca e performatividades do corpo pescante.

Após a realização da pesquisa de campo nas zonas de pesca supracitadas, os dados coletados foram tratados à luz do método de análise de conteúdo em que foram definidas três categorias referentes as artes de pesca: performatividade, organicidade e extensão tecnológica do corpo.

A categoria performatividade permitiu compreender os movimentos executados por pescador e arte de pesca como atos performativos, resultando em três tipos de performatividade: corporal do pescador; a técnica, exclusivamente da arte de pesca e; a mista, resultado de articulações entre ambos. A categoria organicidade revelou as formas de ligação entre o pescador e o universo da pesca, muitas vezes iniciada na infância e possibilitou compreender a conexão entre pescador e arte de pesca na execução de uma pescaria exitosa.

E por fim, a categoria extensão tecnológica do corpo, que possibilitou verificar como esta ligação da arte de pesca com o corpo pescante o potencializa para ir buscar no fundo das águas a fauna aquática de sustento.

Da descrição e reflexão sobre estas categorias, articuladas com o conceito de potência abordado pela filosofia da antiguidade e contemporânea, encontraram-se os pressupostos para a elaboração do conceito de potencialidade cênica, a qual refere-se às qualidades distintivas fundamentais e intrínsecas de objetos capazes de serem resignificados e reelaborados para compor a cena artística.

Associada a estes resultados, a investigação também revelou a compreensão de tecnologia como um processo resultante da articulação de saberes, teatrais e da pesca, os quais sustentados pelos Estudos Culturais e pela perspectiva Decolonial, possibilitaram a conceptualização dos artefactos cênicos em causa: o projeto do Teatro *Cacuri* e; o projeto das suas cinco traquitanas cênicas.

A partir dessas análises, compreendemos o projeto das cinco traquitanas cênicas como dispositivos (Agamben, 2010; Deleuze, 2015) para o cenotécnico exercer sua territorialidade (Haesbaert, 2004; Little, 2002; Deleuze & Gattari, 1997), subtraída ou imposta aos bastidores, no caso do desenho arquitetural das tipologias *à italiana*, *corrales*, elisabetana e circo, ou optativa, no caso da concepção da tipologia experimental. Advogamos pelo exercício de uma territorialidade efetiva, visibilizada na área de ação cênica. Neste aspecto, deu-se início ao processo criativo do projeto das traquitanas cênicas. Assim, foram

elaboradas: a rocega cênica, a cabrita de luz, a rotunda brechada, a coxia galricho e os *parís* articuláveis.

A articulação de saberes da pesca com os Estudos Teatrais, os Estudos Culturais e a perspectiva Decolonial contribuíram significativamente para elaborar uma proposta de decolonização do profissional e da profissional da cenotécnica e dos seus saberes corporais, porém, não somente do cenotécnico e da cenotécnica, mas também dos pescadores e pescadoras, pois, mesmo que os espetáculos que venham a ser encenados no *Teatro Cacuri* tematizem outras questões, os saberes dos homens e mulheres da pesca estarão visibilizados na performatividade dos corpos cenotécnicos e nas formas e performatividades do *Teatro Cacuri* e das suas traquitanas cênicas, ou seja, na decolonização dos sujeitos, das comunidades e dos seus saberes, caracterizando-se dessa forma como um teatro de tipologia Decolonial.¹¹⁷

Após a apresentação dos resultados a que chegou a presente investigação é necessário também assinalar as limitações do referido estudo, apontar futuras investigações, as quais consideramos importantes e necessárias para o campo dos Estudos Teatrais, Estudos Culturais e perspectiva Decolonial.

Verificou-se no processo de construção desta investigação a escassez de trabalhos investigativos que relacionem artes de pesca com cenotécnica e arquitetura cênica, o que dificultou a construção de um suporte teórico sobre estes processos criativos.

Mas a limitação desta investigação, sem dúvida, reside na replicabilidade deste modelo de *Teatro Cacuri*, noutros contextos culturais. As articulações de campos e teoria aqui convocados não se constituem em fórmulas replicáveis em outros contextos culturais, pois para construir propostas de decolonização de outros sujeitos/profissionais de outros contextos geográficos, sociais e culturais, as futuras investigações e investigadores devem imergir no contexto cultural específico a que respeitam, na tentativa de encontrar subsídios e campos para efetuar as próprias articulações. Isto porque o projeto *Teatro Cacuri* é pensado a partir da Amazônia, para os profissionais da cenotécnica da Amazônia e para as espetacularidades do povo desta floresta, o que o caracteriza também como uma proposta de teatro de floresta.

¹¹⁷ Devemos informar que não há na literatura específica qualquer referência da existência desta tipologia de teatro, a expressão teatro de tipologia decolonial foi cunhada por nós e é fruto de conclusões alcançadas nesta investigação.

Em nosso parecer, se faz necessário criar nos centros de formações de todos os profissionais atuantes em artes cênicas e outros, disciplinas que abordem aspectos relacionados a temática da decolonialidade, a fim de construir relações mais heterárquicas no interior das artes, como também e em todos os campos de interação social, como forma de intervir, invertendo-a, na cultura de subalternização que desqualifica e desumaniza sujeitos individuais e coletivos.

E, por fim, recomendamos a elaboração de novas investigações que se debrucem sobre a articulação de saberes artísticos com outros saberes procedentes de epistemologias silenciadas por processos coloniais, ressalvado os aspectos culturais de cada contexto, uma vez que estes estudos poderão dar visibilidade e reconhecimento a outras formas de ser e saberes.

BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, N. (2007). Potência. In *Dicionário de filosofia*. (5ª edição) (pp. 782-783). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Agamben, G. (2005). A potência do pensamento: O que significa: “Eu posso”? In *A potência do pensamento: Ensaio e conferências*. Tradução António Gerreiro. (pp. 239-250). Lisboa, Portugal: Relógio D’Água Editores.
- Agamben, G. (2010). O que é um dispositivo? In G. Agamben. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko, (2ª reimpressão) (pp. 25-51). Chapecó: Brasil. Argos, editora da Unochapecó.
- Alencar, E. F. (2013). Questões de gênero em projetos de manejo de recursos pesqueiros na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10* (Anais eletrônicos), Florianópolis, 1-17. Acedido novembro 20, 2015 em http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384455421_ARQUIVO_Ed naFAlencar.pdf
- Almeida, M. P. de.; Soares, A. C. de P. M.; Lima, J. P. & Santos, M. A. S. dos (2013). A participação da mulher em organizações sociais rurais na Amazônia: Estudo de caso no Arquipélago do Bailique, estado do Amapá. *PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*, 6, (pp. 19-31). Acedido novembro 20, 2015 em <http://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/801/n6Almeida.pdf>.
- Amorim, I. (2005). Mulheres no sector das pescas na viragem do século XIX: Formas de participação na organização do trabalho. *Arquipélago, História*, 2ª série, IX, (pp. 657-680). Acedido novembro 30, 2015, em https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/437/1/Ines_Amorim_p661-683.pdf
- Andrade, J. C. dos S. (2006). *O espaço cênico circense*, (Dissertação de mestrado). São Paulo: Brasil. USP.
- Austin, J. L. (1990). *Quando dizer é fazer: Palavras e ação*. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Brasil. Artes Médicas.
- Bablet, D. & Jacquot, J. (1961). *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Éditions C.N.S.R..
- Bachman, P. (2015). Le réseau 360°. In R. Fohr & G. Freixe (ouvrage dirigé), *La scène circulaire aujourd’hui*, (pp. 127-132). Lavérune: France. Éditions l’Entretemps.
- Bailly, B. (2009). El circo: ¿Mezcla de géneros? In: *Folios*, segunda época, nº 29, primer semestre. (pp. 63-81). Consultado em julho 05, 2015, em: <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n29/n29a06.pdf>
- Baldaque da Silva, A. A. (1889). Roteiro marítimo: Costa ocidental e meridional de Portugal. Lisboa: Portugal. Imprensa Nacional.
- Baptista, M. M. (2009). Estudos Culturais: O quê e o como da investigação. *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, nº spécial, automne / hiver, (pp. 451-461). Acedido março 18, 2014 em <http://carnets.web.ua.pt/>.

- Baptista, M. M. (2014). Cenotécnica. In *Sessão de orientação coletiva*. PDEC-UA/UM. Aveiro: Portugal (06 de junho de 2014).
- Barba, E. (2012). Organicidade: Organicidade, presença, bios cênico. In E. Barba & N. Savarese, *A arte secreta do ator: Um dicionário de antropologia teatral*, (pp. 206-207). São Paulo: Brasil. É Realizações editora.
- Bardin, L. (2015). *Análise de conteúdo*. Tradução Luíz Antero Reto e Augusto Pinheiro. (5ª edição). Lisboa: Portugal. Edições 70.
- Barker C. (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London: UK. SAGE Publications Ltd.
- Bataille, A. (1989). *Lexique de la machinerie théâtrale*. Paris: France. Librairie Théâtrale.
- Berthold, M. (2010). *História mundial do teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Brasil. Perspectiva.
- Bjorndal, A. (2005). Uso de medidas técnicas en la pesca responsable: Regulación de artes de Pesca. In: Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación: *Guía del administrador pesquero: Medidas de ordenación y su aplicación*. [Deseño]. FAO. Acedido novembro 19, 2014 em <ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/008/y3427s/y3427s00.pdf>
- Blanchart, Di P. (1951). *Storia della scenotecnica*. Traduzione del francese di Roberto Ortolani. Milano: Italy. Aldo Garzanti editore.
- Bogdan, R. & Biklen, S. (2013). *Investigação qualitativa em educação: Uma introdução à teoria e aos métodos*. Tradução Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos & Telmo Mourinho Baptista. Porto: Portugal. Porto editora.
- Bornheim, G. A. (1992). *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Brasil. Graal.
- Braz, N. M. D A. R. (2016). Das memórias à inovação – produção, pesca e consumos de peixe no Algarve. Universidade do Algarve, Escola Superior de Saúde, Centro de Estudos e Desenvolvimento em Saúde. Acedido agosto 23, 2018, em <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/8992/1/17junDas%20memórias%20à%20inovação%20%20produção%20C%20pesca%20e%20consumos%20de%20peixe%20no%20Algarve.pdf>
- Cadima, E.L. (2003). Fish stock assessment manual. In *FAO Fisheries Technical Paper*, nº 393. Rome: Italy. FAO. Acedido abril 04, 2016, em <http://www.fao.org/3/a-x8498e.pdf>
- Calvino, I. (2006). *Seis propostas para o próximo milénio*, (5ª edição). Lisboa: Portugal. Teorema Editora.
- Câmara Municipal de Aveiro (2001). O Barco moliceiro: ‘Ex-libris’ de Aveiro. In C. Municipal de Aveiro (edição). *Moliceiros da ria de Aveiro* (3ª edição) (pp. 5-10). Aveiro: Portugal. C.M.A.
- Câmara Municipal da Murtosa (2018). *Murtosa: Localização*. Acedido em julho 28, 2018 em <http://www.cm-murtosa.pt>
- Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (2015). *Alhandra, Vila Franca de Xira: Localização*. Acedido em julho 28, 2018 em <https://www.cm-vfxira.pt>
- Câmara Municipal de Tavira (2018). *Tavira: Localização*. Acedido em julho 28, 2018 em <http://www.cm-tavira.pt/site/>

- Camargo, R. G. (2003). *Palco e plateia: Um estudo sobre a proxêmica teatral*. Sorocaba: Brasil. TCM – Comunicação Editora.
- Carchia, G. & D'Angelo, P. (2009). Dicionário de estética. Tradução Abílio Queirós e José Jacinto Corrêa Serra. Edições 70.
- Carson, C. (2015). The 'original practices' project: Introduction. In *Shakespeare's Globe: A theatrical experiment*. C. Carson & F. Karin-Cooper. (6th), (pp. 1-12). Cambridge: United Kingdom. Cambridge University.
- Castro-Gómez, S. & Grosfoguel, R. (2007). Prólogo: Giro decolonial, teoria crítica e pensamento heterárquico (pp. 9-23). In S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (compiladores). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Colombia. Siglo del Hombre Editores.
- Castro, J. (2001). Vida e costume dos moliceiros. In C. Municipal de Aveiro (edição). *Moliceiros da ria de Aveiro* (3ª edição) (pp. 29-31). Aveiro: Portugal. C.M.A.
- Centro de Estudos de Teatro. (2013). *O pátio das arcas de Lisboa: Reconstrução virtual*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Acedido abril 23, 2017 em <https://www.youtube.com/watch?v=M5cvaAofTa8>
- Chobaoux, J. (1993). *Les corps clandestins: L'école, l'enfant et le quotidien*. Paris: França. Desclée de Brouwer.
- Chernela, J. M. (1987). Pesca e hierarquização tribal no Alto Uapés. In *Suma etnológica brasileira I: Etnobiologia*. B. Ribeiro (editor) (pp. 235-250). Petrópolis: Brasil. Editora Vozes.
- Costa, M. V. (2004). Estudos Culturais – para além das fronteiras disciplinares. In M. Costa; A. Veiga Neto, et al. (org.), *Estudos Culturais em Educação: Mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema* (2ª ed.) (pp. 13-36). Porto Alegre: Brasil. Editora da UFRGS.
- Dalai, B. (2010). *Abc della scenotecnica*. Rome: Italy. Dino Audino editore.
- Decreto Lei nº 11.959/2009. (2013). In *Legislação pesqueira*. Senado Federal do Brasil (2ª edição) (pp. 12-19). Brasília: Brasil. Coordenação de Edições Técnicas.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1996). *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. C. Parnet (entrevista), P.-A. Boutang (filmagem e direção), (Paris: Vidéo Éditions Montparnasse). C. J. Stivale (Transcrição em inglês) e T. Tadeu (tradução para o português). Acedido em abril 25, 2017 em <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc.htm>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Brasil. Editora 34.
- Deleuze, G. (1999). O ato de criação. In *Jornal Folha de São Paulo*, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Brasil.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Portugal. Relógio D'Água Editores.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2011). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia2*. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Brasil. Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Portugal. Assírio & Alvim.

- Deleuze, G. (2015). O que é um dispositivo? In *O mistério de Ariana*, (pp. 83-96). Tradução Edmundo Cordeiro, (3ª edição). Lisboa: Portugal. Nova Vega editora.
- Derrida, J. (1991). *Margens da filosofia*. Tradução Joaquim Torres Costa & Antônio M. Magalhães. Campinas: Brasil. Papiro editora.
- Dessen, A. C. (2015). original practices at the globe: A theatre historian's view. In *Shakespeare's Globe: A theatrical experiment*. C. Carson & F. Karin-Cooper. (6th), (pp. 45-53). Cambridge: United Kingdom. Cambridge University.
- Dias, D. (2001). Glossário de designações relacionadas com o barco moliceiro, sua palamenta e faina da apanha do moliço. In C. Municipal de Aveiro (edição). *Moliceiros da ria de Aveiro* (3ª edição) (pp. 43-53). Aveiro: Portugal. C.M.A.
- Dias, F. R. (2015). Tempos da investigação em artes: Caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia. In *Investigação em artes: Ironia, crítica e assimilação dos métodos*. J. Quaresma, A. Longley & F. R. Dias (coords.). (pp. 44- 59). Lisboa: Portugal. ESTC, CAIDS e UA.
- Dias, J. M. (2009). Hidro/morfologia da Ria de Aveiro: Alterações de origem antropogénica e natural, (pp. 99-121). Acedido em março 14, 2018 em <http://www.europe-direct-aveiro.aeva.eu/debatereuropa/>
- Dicionário Eletrônico Houaiss (versão 3.0) (2009). Rio de Janeiro: Brasil. Objetiva.
- Diegues, A. C. (2004). *O mito moderno da natureza intocada*, (5a ed.). São Paulo: Brasil. Hucitec.
- Dondis, A. D. (1997). Elementos básicos da comunicação visual. In *Sintaxe da linguagem visual*, (pp. 51- 83) (2ª edição). Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Brasil. Martins Fontes editora.
- Echelman, J. (2011). She changes. In *Portfólio*. Acedido abril 08, 2014, em <http://www.echelman.com/lectures/>
- Escudero, L. de la P.; Gómez, A. M. & Murillo, J. M. M. (2015). *Diccionario visual de términos de arte*. Madrid: España. Cátedra.
- Espinosa, B. (1992). Da potência da inteligência ou da liberdade humana. In *Ética*. (pp. 441 – 482). Tradução António Simões. Lisboa: Portugal. Relógio D'Água Editores.
- Esteban, J. L. F. (2009). *Glossário ilustrado de las artes escénicas*. Guadalajara: España. Ediciones y gráficas Solapas.
- Food and Agriculture Organization of the United Nations. (1997). Investigação em recursos demersais. In *Introdução à avaliação de mananciais de peixes tropicales*, (pp. 334-344). Acedido novembro 02, 2017, em www.fao.org/tempref/docrep/fao/008/w5449p/w5449p14.pdf
- Food and Agriculture Organization of the United Nations. (2014). *The State of World Fisheries and Aquaculture: Opportunities and challenges*. Rome: Italy. FAO.
- Farias, J. O. (1988). Artes de pesca e tecnologia da captura. In *Manual sobre manejo de reservatórios para a produção de peixes*, (parte 6). FAO. Acedido abril 8, 2014, em <http://www.fao.org/docrep/field/003/AB486P/AB486P06.htm#VI>

- Féral, J. (2009). Performance e performatividade: O que são os performance studies? in e. mostaço, i. orofino & s. baum (orgs.). *Sobre performatividade* (pp. 49-86). Florianópolis: Brasil. Letras contemporâneas.
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. In *Communications*, 92. Performance - Le corps exposé. Numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques. (pp. 205-218). Consultado em agosto 29, 2016, em: http://www.persee.fr/doc/comm_num_0588-8018_2013_num_92_1_2704
- Fernandes, L. (2007). Teatro romano de Lisboa: O palco da latinidade no extremo ocidental do império. In *Revista Pedra e Cal*, n. 33, (pp. 12-14). GECoRPA. Acedido em janeiro 16, 2018 em http://www.gecorpa.pt/revista_edicao.aspx?idr=16
- Fonseca, A. F. & Souza, R. A. L. de (2006). Caracterização ecológica de algumas espécies da fauna acompanhante do camarão capturado com puçá de arrasto na zona estuarina do rio Taperaçu (Bragança-PA-Brasil). [Desenho]. *Boletim Técnico-Científico do CEPNOR*, 6 (1), (pp. 33 – 47). Acedido novembro 09, 2015, em <http://www.icmbio.gov.br/cepnor/images/stories/publicacoes/btc/vol06/btc-vol06.pdf>
- Fohr, R. & Freixe, G. (2015). Ouverture. In R. Fohr & G. Freixe (ouvrage dirigé). *La scène circulaire aujourd'hui*. (pp. 12-14). Lavérune: France. Éditions L'entretemps.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Brasil. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque (13ª edição). Graal editora.
- Foucault, M. (2008). A descrição arqueológica. In M. Foucault. *A arqueologia do saber*, (pp. 151-219) (7ª edição, 3ª reimpressão). Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Brasil. Forense Universitária.
- Foucault, M. (2011). Sobre a história da sexualidade. In *Microfísica do Poder*, (pp. 243-276) (29ª reimpressão). Tradução e organização Roberto Machado. Rio de Janeiro: Brasil. Graal.
- Furtado, L. G. (2006). Origens pluriétnicas no cotidiano da pesca na Amazônia: Contribuições para projeto de estudo pluridisciplinar. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, 1 (2), 159-172. Acedido abril 27, 2014, em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v1n2/v1n2a13>
- Gamba, M. da R. (1994). *Guia prático de tecnologia de pesca*. Itajaí: Brasil. CEPSUL.
- Gerhardt, T. E. & Silveira D. T. (orgs.) (2009). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Brasil. Editora da UFRGS
- Glissant, E. (1998). El circo: Un espectáculo del mundo. In *El correo de la Unesco*. París. Ano XLI. Acedido julho 08, 2015, em <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000770/077050so.pdf>
- Gómez, F. de B. (2009). El espacio escénico. In *El teatro como espacio*. (pp. 93-159). Barcelona: España. Edición Fundación Caja de Arquitectos.
- Gonçalves et al.. (2016). Belém e Abaetetuba. In A Função Socioambiental do Patrimônio da União na Amazônia, F. Alves (organizador) (pp. 63-106). Brasília: Brasil. IPEA.
- Gramsci, A. (2018). *Quaderni del carcere*. Volume secondo, quaderni 6-11 (1930-1933), (Edizione 8). Torino: Italia. Giulio Einaudi editore

- Gropius, W. (1931/2006). El teatro total. In *Biblioteca Virtual Universal* (pp. 141-148). Editorial del cardo. Acedido agosto 26, 2017 em <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134121.pdf>
- Guénoun, D. (2003). *A exibição das palavras: Uma idéia (política) do teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.
- Guereñu, J. L. de (2008). Espacio y equipamiento escénico. In *Decorado y tramoya*. (pp. 15-37). (5ª edición). Ciudad Real: España. Naque Editora.
- Guerra, I. C. (2014). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: Sentidos e formas de uso*. (1ª edição, 4ª reimpressão). Cascais: Portugal. Princípia editora.
- Guibert, N. (2002). Documents: Fonds Jacques Polieri. In *Cahier d'exposition Polieri: Créateur d'une scénographie modern*, (pp. 58-71). Paris: France. BnF Éditions.
- Haesbaert, R. (2004). *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. Porto Alegre, Brasil. Acedido maio 05, 2011 em <http://www6.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>.
- Haesbaert, R. (2006). Ordenamento territorial. *Boletim goiano de geografia*, 26 (1), 117-124. Consultado em janeiro 31, 2018 em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337127144003>
- Hall, S. (1997). Cultural Studies: Two Paradigms. In J. Storey (Ed.). *What is Cultural Studies?* (Second impression), (pp. 31-48). New York: USA. Arnold.
- Hall, S. (2016). *Cultural Studies 1983 - A Theoretical History*. J. S. L. Grossberg (Ed.). Durham and London: Duke.
- Hall, T. E. (1966/1986). *A dimensão oculta*. Lisboa: Portugal: Relógio D'Água.
- Hampaté Bâ, A. (2011). *A tradição viva*. Consultado em outubro 19, 2015 em <http://casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/A-tradição-viva.pdf>
- Hoggart, R. (1973). *As utilizações da cultura 1: Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa, Portugal. Editora Presença.
- Hildy, F. J. (2015). The 'essence of Globeness': Authenticity, and the search for Shakespeare's stagecraft. In *Shakespeare's Globe: A theatrical experiment*. C. Carson & F. Karin-Cooper. (6th), (pp. 13-25). Cambridge: United Kingdom. Cambridge University.
- Hiraoka, M. & Rodrigues, D. L. (1997). Porcos, palmeiras e ribeirinhos na várzea do estuário do Amazonas. In: L. Gonçalves Furtado, (org.). *Amazônia: Desenvolvimento, sócio-diversidade e qualidade de vida*, (pp. 70-101). Belém: Brasil. UFPA.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2018). Abaetetuba: História e fotos. Acedido em julho 30, 2018 em www.biblioteca.ibge.gov.br
- Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (2018). Reserva Extrativista Marinha de Maracanã. Acedido em julho 31, 2018 em <http://www.icmbio.gov.br/portal/unidadesdeconservacao/biomas-brasileiros/marinho/unidades-de-conservacao-marinho/2292-resex-maracana>
- Jardim, M. (2014). Cenário da exposição temporária "Artes de Pesca: Pescadores, normas, objetos instáveis. In L. Martins [Exposição temporária]. Lisboa: Portugal: Museu Nacional de Etnologia.

- Junta de Freguesia da Torreira (2017). *Torreira: Localização*. Acedido julho 28, 2018 em <http://jf-torreira.pt/a-freguesia/localizacao/>
- Junta de Freguesia de Santa Luzia (2018). *Santa Luzia: Localização*. Acedido julho 28, 2018 em <https://www.jfsantaluzia.pt>
- Kandinski, W. (2008). *Gramática da criação*. Tradução José Eduardo Rodil. Lisboa: Portugal. Edições 70.
- Krauss, R. E. (1984). A escultura no campo ampliado. In *Revista Gávea*, PUC-Rio, nº 1, (pp. 87-93). Tradução reeditada: Elizabeth Carbone Baez. Acedido agosto 07, 2017, em https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf
- Lauretis, T. (1994). A tecnologia do gênero. In: Hollanda, B.H. *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*, (pp. 13-44). Rio de Janeiro: Brasil. Rocco.
- Leitão, M. do R. F. A. (2013). Gênero, pesca e cidadania. *Amazônica Revista de Antropologia*, 5 (1), (pp. 98-115). Acedido novembro 27, 2015, em <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/1307/1718>
- Leite, A. M. & Ferreira, C. (1994). *Dicionário técnico de marinharia: Artes de pesca*. Lisboa: Portugal. Ministério do Mar/ Escola das Marinhas de Comércio e Pesca.
- Lima, Walter, C. R. (2009). Saber tradicional: Suporte para o exercício da territorialidade de uma comunidade no estuário amazônico. In *Revista Ensaio Geral*, vol. 1, n 1. (pp. 155-165). Belém: Brasil. ETDUFPA.
- Lima, Walter, C. R. (2010). Reflexões acerca da potencialidade cênica do *cacuri*. In *Revista Ensaio Geral*, vol. 2, n 4. (pp. 123-132). Belém: Brasil. UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança.
- Lima, Walter, C. R. (2012). *O Teatro Cacuri: Narrativas de vida e cenografia amazônica*. Belém: Brasil. (Dissertação de Mestrado). PPGArtes-UFPA.
- Lima, W. C. R. & Pacheco, A. S. (2012a). A forma arquitetural do *cacuri*: Potencial para uma espacialidade cênica? In *Revista O Percevejo* on line, 4 (2), (pp. 2-18). Rio de Janeiro: Brasil. Acedido abril 07, 2014, em http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/2914/pdf_740
- Lima, W. C. R. & Pacheco, A.S. (2012b). *Teçumes de saberes amazônicos: A pesca do cacuri entre oralidades e escrituras*, (pp. 1-14). Acedido julho 12, 2017, em http://jalla2012.univalle.edu.co/images/Contenido/pdf/Ponencias/208_Tecumes_de_Saberes_Amazonicos_WalterChile_Lima.pdf
- Lima, W. C. R. & Pacheco, A. S. (2015). A pesca de *Cacuri*: Narrativas de vida amazônica. In A. S. Pacheco & J. da S. e Silva (orgs.). *Cartografia de memórias: Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia Paraense*. (pp. 261-297). Belém: Brasil: IFPA.
- Lima, W. C. R.; Baptista, M. M. & Lima, W. S. (2016). *Cacuri*: Uma arte de pesca como dispositivo para a criação artística. In *Revista Alicerces: Ensaio sobre a prática e pedagogia nas artes performativas*. Ano VI, nº 6, (pp. 115-126). Lisboa: Portugal. Instituto Politécnico de Lisboa.

- Lima, W. C. R.; Baptista, M. M. & Lima, W. S. (2017). Le corps phénoménologique dans la pêche à la cabrita. In: B. Adrieu & P. Da Nóbrega. (Orgs.). *Au travers du vivant: Dans l'esthésiologie, l'érmeriologie*. v.1, (pp. 101-122) Paris: France. L'Harmattan.
- Lima, W. C. R., Baptista, M. M. & Lima, W. S. (2017). A pesca com a *cabrita*, um corpo fenomenológico. In Z. Pinto-Coelho, T. Ruão & N. Zagalo (Eds.), *Arte, Políticas e Práticas. V Jornadas Doutorais Comunicação e Estudos Culturais* (pp. 52-71). Braga: CECS.
- Lima, Wlad. S. (2009). Rede teatro d@ floresta: Por uma biopolítica construída por artistas/articuladores do teatro da Amazônia. Comunicação apresentada no *VI Congresso da ABRACE*, (pp. 1-5). São Paulo: Brasil. Acedido novembro 03, 2017 em <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Wlad%20Lima%20-%20Rede%20Teatro%20da%20Floresta.pdf>
- Lima, Wlad (2014). *O teatro ao alcance do tato*. Belém: Brasil. PPGArtes/ICA/UFPA.
- Lima, C. C. A.; Silva, L. J. da & Castro, W. S. (2006). Apostila de morfologia externa vegetal. Uberlândia: Brasil. UFU. Acedido junho 16, 2018, em <http://www.anatomiavegetal.ib.ufu.br/pdf-recursos/didaticos/morfvegetalorgaRAIZ.pdf>
- Little, P. (2002). Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: Por uma antropologia da territorialidade. In Trabalho apresentado no Simpósio “Natureza e Sociedade: desafios epistemológicos para a Antropologia, 23a Reunião Brasileira de Antropologia, (pp. 1-37). Gramado: Brasil.
- Lopes, A. M. S. DA S. (2006). *O vocabulário marítimo português e o problema dos mediterraneísmos*, (2ª edição). Ílhavo: Portugal. UC/PROCER edições e comunicações, s.a.
- Loureiro, J. de J. P. (2002). *Cultura amazônica: Uma poética do imaginário*. Almada: Portugal. Íman edições.
- Lustosa, A. de A. (1976). *No estuário amazônico: À margem da visita pastoral*. Belém: Brasil. Conselho Estadual de Cultura do Pará.
- Machado, D. (2007). Catadoras de caranguejo e saberes tradicionais na conservação de manguezais da Amazônia brasileira. In *Revista Estudos Feministas*. 15 (2), (pp. 485-490). Florianópolis: Brasil. Acedido novembro 29, 2015, em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2007000200016/4278>
- Machado, R. J. de B. (coord.) (2004). *Oficina cenotécnica: Taller escenotécnica*. (5ª edição) Rio de Janeiro: Brasil. FUNARTE.
- Maldonado-Torres, S. (2007). Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto, (pp. 127-167). In S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (compiladores). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Colombia. Siglo del Hombre Editores.
- Maneschky, M. C. (1993). Pescadores curralistas no litoral do Estado do Pará: Evolução e continuidade de uma pesca tradicional. *Revista da Sociedade Brasileira da História da Ciência*, Brasil, 10, (pp. 53-74). Acedido setembro 15, 2010, em http://www.mast.br/arquivos_sbhc/104.pdf.

- Martins, L. (2014). *Artes de Pesca: Pescadores, normas, objetos instáveis*. [Exposição temporária]. Lisboa: Portugal: Museu Nacional de Etnologia.
- Martins, M. L. (2011). Os Cultural Studies. In M. L. Martins. *Crise no castelo da cultura: Das estrelas para os ecrãs*. (pp. 31-38). Coimbra: Grácio editor.
- Martins, M.; Ribeiro, J. & Magalhães, F. (2006). A arqueologia urbana em Braga e a descoberta do teatro romano de *Bracara Augusta*. In *Revista Forum*, número 40, (pp. 9-30). Braga: Portugal. UMinho.
- McLuhan, M. (1964/2008). *Compreender os meios de comunicação: Extensões do homem*. Lisboa: Portugal. Relógio D'Água editores.
- Mello, A. F. de (1985). *A pesca sob o capital: A tecnologia a serviço da dominação*. Belém: Brasil: Universidade Federal do Pará.
- Merleau-Ponty, M. (1945/2015). *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura, (4ª edição). São Paulo: Brasil. Martins Fontes.
- Mervant-Roux, M-M. (2015). Le théâtre en rond: L'exception qui confirme la règle. In R. Fohr & G. Freixe (ouvrage dirigé). *La scène circulaire aujourd'hui*, (pp. 26-35). Lavérune: France. Éditions l'Entretemps.
- Mignolo, W. D. (2007). El pensamiento decolonial: Desprendimiento y apertura. Um manifesto, (pp. 25-46). In S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (compiladores). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Colombia. Siglo del Hombre Editores.
- Mignolo, W. D. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Argentina. Editora Del Signo.
- Mignolo, W. D. (2017). Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. (M. Oliveira, Trad.). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32 (94), 1-18. DOI 10.17666/329402/2017
- Ministério do Meio Ambiente – Brasil. (2018). Unidades de Conservação: O que são? Acedido em julho 31, 2018 em <http://www.mma.gov.br/areas-protegidas/unidades-de-conservacao/o-que-sao>
- Ministério do Trabalho e Emprego - Brasil. (2002). *Classificação Brasileira de Ocupações*. Acedido maio 04, 2014, em <http://www.mtecbo.gov.br>
- Miranda, C. M. & Barroso, M. F. (2013). Desenvolvimento regional sob a perspectiva de gênero: Atuação organizada de mulheres nos governos do Amazonas e Tocantins. *Novos Cadernos NAEA*, 16 (2), (pp. 295-317). Acedido novembro 28, 2015, em <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/1076/1866>
- Moraes, S. C. de (2005). *Saberes da pesca: Uma arqueologia da ciência da tradição*. Natal: Brasil. (Tese de Doutorado). PPGE-UFRN.
- Morais, R. (2013). *O meu dicionário de cousas da Amazônia*. Brasília: Brasil. Edições do Senado Federal.
- Morais, S. R. S. de & Andrade, A. N. de (2013). Sob a Espada de Dâmocles: A prática de psicólogas em oncologia pediátrica em Recife-Pe. In *Psicologia: Ciência e Profissão*,

- 33 (2), (pp. 396-413). Acedido agosto 22, 2018 em <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v33n2/v33n2a11.pdf>
- Mota Neto, J. C. da (2016). O giro decolonial na América latina. In *Por uma pedagogia decolonial na América latina: Reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda*, (pp. 43-99). Curitiba: Brasil. Editora CRV.
- Moussinac, L. (1957). *História do Teatro: Das origens aos nossos dias*. Tradução de Mario Jacques. Amadora: Portugal. Editora Bertand.
- Museu Nacional de Etnologia. (2015). Colóquio e workshops Artes de pesca: Cultura e patrimônio. Lisboa: Portugal.
- Navarro, E. de A. (2012). O último refúgio da língua geral no Brasil. *Revista Estudos Avançados*, nº 26 (76), (pp. 245-254). USP. Acedida em janeiro 17, 2018 em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v26n76/24.pdf>
- Nero, C. D. (2009). *Máquina para os Deuses: Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Brasil. Editora SENAC.
- Nuñez, J. (2004). *3D animation for the exhibition Total Theater Project de Walter Gropius: "Arquitecturas Ausentes del siglo XX"*. Madrid: España. Acedido agosto 26, 2017 em <https://www.youtube.com/watch?v=sur4XrayK7E>
- Oddey, A. & White, C. (2008). As potencialidades do espaço: Teoria e prática da cenografia e encenação. In: E. F. Werneck Lima (org.). *Espaço e teatro: Do edifício teatral à cidade como palco*, (pp. 144-161). Rio de Janeiro: Brasil. 7 Letras.
- Oliveira, J. C. S. de; Vasconcelos, H. C. G.; Pereira, S. W. M.; Nahum, V. J. I. & Teles Junior, A. P. (2013). Caracterização da pesca no Reservatório e áreas adjacentes da UHE Coaracy Nunes, Ferreira Gomes, Amapá – Brasil. *Revista Biota Amazônia*, 3 (3), (pp. 83-96). Acedido novembro 20, 2015, em http://periodicos.unifap.br/index.php/biota/article/view/784/pdf_104
- Ostrower, F. (1995). *Acasos e criação artística*. (2ª edição). Rio de Janeiro: Brasil. Campus editora.
- Ostrower, F. (2009). *Criatividade e processos de criação*. (24ª edição). Petrópolis: Brasil. Editora Vozes.
- Oxford Committee for Famine Relief (2017). Uma economia para os 99%: Chegou a hora de promovermos uma economia humana que beneficie todas as pessoas, não apenas algumas (pp. 1-52). Acedido em março 16, 2018 em https://www.oxfam.org.br/sites/default/files/economia_para_99-relatorio_completo.pdf
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro*. (3ª edição). São Paulo: Brasil. Tradução de Maria Lúcia Pereira et al. Ed. Perspectiva.
- Pereira, M. (1989). El mundo al revés. In *El correo de la Unesco*, (pp. 35-38). París: França. Ano XLI. Acedido julho 08, 2015, em <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000770/077050so.pdf>
- Prefeitura Municipal de Abaetetuba (2017). Abaetetuba: Cidade, cultura. Acedido em julho 30, 2018 em <http://www.abaetetuba.pa.gov.br>

- Prefeitura Municipal de Maracanã (2018). O município. Acedido em julho 31, 2018 em http://www.maracana.pa.gov.br/?page_id=151
- Prodanov, C. C. & Freitas, E. C. (2013). *Metodologia do trabalho científico: Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. [Recurso eletrônico] (2ª edição). Novo Hamburgo: Brasil. Feevale.
- Projectos de Intervenção Artística (2013). *Trama: Um Olhar sobre o trabalho do Artesão Manuel Jacinto*. Acedido maio 09, 2014, em <http://www.piacrl.com/page63.html>
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. In S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (compiladores). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, (pp. 93-126). Bogotá: Colombia. Siglo del Hombre Editores.
- Quist, C.; Frangoudes, K. & O’Riordan, B. (2010). Recasting the net: Defining a gender agenda for sustaining life and livelihoods in fisheries and aquaculture. *ICSF-AKTEA WIF 2010*. Brest: France. Report, (pp. 1-54). Acedido novembro 14, 2015, em http://www.umr-amure.fr/aktea/icsf_aktea_europe_report_en.pdf
- Rebordão, F. R. (1940/2000). *Classificação de artes e métodos de pesca*, (publicações avulsas do IPIMAR, nº 4). Lisboa: Portugal. Instituto de Investigação das Pescas e do Mar.
- Reis, S. (2013). Montagem A Gaivota de Tchekhov: Registro do processo de criação de cenário e iluminação da montagem da disciplina Interpretação e Montagem. Brasília: brasil. *UNB*. Acedido abril 05, 2014, em <http://agaivotaencenacao.wordpress.com/category/cenas/>
- Restepro, E. (2015). Sobre os Estudos Culturais na América Latina. In *Revista Educação*, v. 38, n. 1, p. 21-31. Consultado em fevereiro 17, 2018 em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/20325>
- Ribeiro, B. G. (1987). Glossário de Trançados. In *Suma Etnológica Brasileira II – Tecnologia Indígena*. Petrópolis: Brasil. Editora Vozes.
- Richards, T. (2014). *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça, (1ª edição - 1ª reimpressão). São Paulo: Brasil: Perspectiva.
- Rodrigues, C. I. (2006). Caboclos na Amazônia: A identidade na diferença. *Novos Cadernos NAEA*, v. 9, n. 1 (pp. 119-130). Belém: Brasil. UFPA.
- Romero, F. (2010). *Almagro: La capital de las comedias*. Almagro: Espanha. Baobad Ediciones.
- Roubine, J. J. (1998). *A linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980* (2ª edição). Rio de Janeiro: Brasil. Tradução de Yan Michalski. Editora Jorge Zahar.
- Salles, C. A. (1998). *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Brasil. Annablume.
- Santareno, B. (2016). *Nos mares do fim do mundo*. Silveira: Portugal. Editora E-Primatur.
- Santos, B. de S. (1998). Cosmopolitismo y derechos humanos. In *La globalización del derecho: Los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*. (pp. 176-244). Bogotá: Colombia. ILSA/UNC.

- Santos, B. de S. & Menezes, M. P. (2010). Introdução. In B. de S. Santos & M. P. Menezes (orgs.). *Epistemologias do Sul*, (2ª edição), (pp. 9-20). Coimbra: Portugal. Almedina.
- Santos, B. de S. (2010). Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In B. de S. Santos & M. P. Menezes (orgs.). *Epistemologias do sul*. (2ª ed.), (pp. 23-71). Coimbra: Portugal. Edições Almedina S/A.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguilar. Belo Horizonte: Brasil. Cia. das Letras.
- Sarlo, B. (2016). Um olhar político: Em defesa do partidarismo na arte. In *Paisagens imaginárias: Intelectuais arte e meios de comunicação*. S. Miceli (org.). Tradução Mirian Senra. (1ª ed., 2ª reimpressão), (pp. 55-63). São Paulo: Brasil. Edusp.
- Sarraf-Pacheco, A. (2009). *En el corazón de la Amazonía: Identidades, saberes e religiosidades no regime das águas marajoaras*. (Tese de Doutorado). São Paulo: Brasil. PPGHS-PUC.
- Sarraf-Pacheco, A. (2017). O poder da memória em afetos do patrimônio: O santo e a negra entre a cabanagem e a atualidade. In Comunicação apresentada no *III congresso internacional sobre culturas: Interfaces da lusofonia*. UMINHO.
- Sarraf-Pacheco, A. (2019). História e Estudos Culturais: Experiências de ensino e pesquisa. In A.S. Pacheco; D.R.M. Tristan et al. (org.). *Estudos Culturais em cidades e florestas: Poder, trabalho, memórias e sociabilidades na Amazônia*. Rio Branco: Brasil. NEPAN editora.
- Saxon, A. H. (1998). El mayor espectáculo del mundo: Los fastos colosales del circo norteamericano desde P.T. Barnum hasta hoy. In *El correo de la Unesco*, (pp. 31-34). París: França. Ano XLI. Acedido julho 08, 2015, em <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000770/077050so.pdf>
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London-New York: Routledge.
- Schino, M. (2012). Organicidade: Natural e orgânico. In E. Barba & N. Savarese. *A arte secreta do ator: Um dicionário de antropologia teatral*, (pp. 208-210). Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Brasil. É Realizações.
- Scott, L. C. (2013). *A dominação e a arte da resistência: Discursos ocultos*. Tradução Pedro Serras Pereira. Lisboa: Portugal. Letra Livre.
- Sennett, R. (2013). *O artífice*, (4ª edição). Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Brasil. Editora Record.
- Serroni, J. C. (coord.) (2009). *Oficina de arquitetura cênica / Taller arquitectura escénica* (5ª edição.). Rio de Janeiro: Brasil. FUNART.
- Serroni, J. C. (2014). Glossário. In *Espaço Cenográfico*. Acedido maio 03, 2014, em <http://www.espacocenografico.com.br/>
- Silva, A. S. da (org.) (2002). J. Guinsburg: Diálogos sobre teatro. São Paulo: Brasil, (2ª edição, revista e ampliada). EDUSP.
- Silva, R. J. G. da (2018). Teatros multiconfiguracionais: O espaço cênico experimental como um jogo de armar. Rio de Janeiro: Brasil. FUNARTE.

- Silva, R. J. G. da (coord.) (2009). *100 termos básicos da cenotécnica: Caixa cênica Italiana* (4ª edição). Rio de Janeiro: Brasil. FUNARTE.
- Silva, H. S. & Noda, S. N. (2016). A dinâmica entre as águas e terras na Amazônia e seus efeitos sobre as várzeas. *Revista Ambiente & Água* (v. 11, n. 2) (pp. 377-386). Taubaté: Brasil. Acedido julho 28, 2018 em <http://www.scielo.br/pdf/ambiagua/v11n2/1980-993X-ambiagua-11-02-00377.pdf>
- Silveira, R. (2010). *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: Da construção a primeira reforma, Belém do Grão Pará (1869-1890)*. Belém: Brasil. Editora Paka-Tatu.
- Shakespeare's Globe (2018). *Globe Theatre Seating plan & ticket prices*. Acedido em junho 16, 2018 em <http://www.shakespearesglobe.com/your-visit/box-office/globe-theatre-seating-plan-ticket-prices>.
- Shuter, P. & Shuter, J. (2014). *Shakespeare's Globe: Guide Book*. London: England. Published by Shakespeare's Globe.
- Soares, S. M. & Scherer, E. F. (2013). Mujeres pescadora entre la captura y trabajo doméstico. *Acta Científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, (pp. 1-7). Acedido novembro 20, 2015, em http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT8/GT8_MoreiraSoares_FariaScherer.pdf
- Sociedade Civil Mimirauá (2018). *Reservas: Mimirauá*. Acedido julho 04, 2018 em <https://www.mimiraua.org.br/pt-br/reservas/mimiraua/>
- Souza, J. J. F. (2009). *A ralé brasileira: Quem é e como vive*. Belo Horizonte: Brasil. UFMG.
- Souza, J. (2011). A parte de baixo da sociedade brasileira. In *Revista Interesse Nacional*, v. 14, (p. 33-41). São Paulo: Brasil. Acedido julho 31, 2017, em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2127974/mod_resource/content/2/A%20Parte%20de%20Baixo%20da%20Sociedade%20Brasileira%20Jessé%20Souza%20%28A8%29.pdf
- Souza, J. J. F. (2017). *A elite do atraso: Da escravidão à lava jato*. Rio de Janeiro: Brasil. Editora LeYa.
- Souriau, E. (1964). O Cubo e a Esfera. In *O Teatro e Sua Estética*, (pp. 31-54). Tradução Redondo Júnior. Lisboa: Portugal. Arcádia Editora.
- Surgers, A. (2009). *Scénographie du theater occidental*. Paris: França. (Deuxième edition revue et augmentée). Armand Colin Éditeur.
- Teatro Circo Price (s/d). *El price: história*. Acedido agosto 28, 2017, em <http://www.teatrocircoprice.es/web/index.php/elprice/historia/1>
- Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. (1978). *Projeto Cenoténico*. Belém: Brasil. Documento não publicado.
- Teatro alla Scala (2017). Seating plan and plan of the boxes. Acedido em março 16, 2018, em http://www.teatroallascala.org/includes/pdf/pianta_teatro.pdf
- Thompson, E. P. (1998). *Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional* (2ª reimpressão). São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Torres, I. C. (2007). Mujeres pescadoras y cambio de significación del mito de panema en la Amazonia. *VI Congreso Chileno de Antropología*, Colegio de Antropólogos de Chile

- A. G, Valdivia. Tomo II Actas del 6º Congreso Chileno de Antropología, Simposio Estudios Culturales, (pp. 1522-1527). Acedido novembro 18, 2015, em <http://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/141.pdf>
- Toulouse-Carasso, N. (2011). La Scène centrale: Un modèle utopique? L'origine des propriétés mythologiques de la scène centrale ou du théâtre en rond. In *Revue Agôn*, [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle, mis à jour le: 10/01/2011, (pp. 1-15). Acedido agosto 07, 2017, em: <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1356>
- Verasztó, E. V.; Silva, D. da; Miranda, N. A. de & Simon, F. O. (2008). Tecnologia: Buscando uma definição para o conceito. *Revista Prisma.com*, 7, 60-85. Acedido setembro 30, 2015, em <http://revistas.ua.pt/index.php/prismacom/article/view/681/pdf>
- Veríssimo, J. (1895). *A pesca na Amazônia*. Rio de Janeiro: Brasil. Livraria Clássica de Alves & C., Typ. Confiança.
- Veríssimo, J. (1970). *A pesca na Amazônia*. Belém: Brasil. Edufpa.
- Vianna, C. M. (1989). A saga da cobra grande: Uma experiência amazônica em preservação cultural. In *Revista São Paulo em Perspectiva*, número 3/4. (pp. 43 – 49). São Paulo: Brasil.
- Vieira, A. (2011). *Sermão de Santo António aos peixes*. Lisboa: Portugal. A bela e o monstro edições lda.
- Yahn, C. (2012). Ingor Maurer: O designer que ilumina o sentimento humano. *Fashion Forward*, 27/02/2012. Acedido abril 05, 2014, em <http://ffw.com.br/noticias/techno/ingo-maurer-o-designer-que-ilumina-o-sentimento-humano>
- Zourabichvili, F. (2004). *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Brasil. CIENTI - UNICAMP.
- Walsh, C. (2003). ¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América andina. In: C. Walsh, *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región Andina*. (pp. 11-28). Quito: Universidad Simón Bolívar/Abya-Yala.
- Walsh, C. (2010). Respuestas a un Cuestionario: posiciones y situaciones. In N. Richard (Org.), *En torno a los Estudios Culturales: localidades, trayectorias y disputas* (pp. 93-106). Santiago do Chile: ARCIS.
- Williams, R. (1958). Culture is ordinary. In *Resources of hope: Culture, democracy, socialism*, (pp. 3-14). London: England. Edited Jim McGuigan.
- Williams, R. (1979). Cultura. In *Marxismo e literatura*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Brasil. Zahar editores.

ANEXO I
MAQUETE VIRTUAL DO *TEATRO CACURI*

ANEXO II

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Como é o seu nome?

Como o Sr. (a) é conhecido na comunidade?

Onde o Sr. (a) nasceu?

Qual sua idade?

Quem são seus pais?

O Sr. estudou? até que série ou ano?

Quais são suas primeiras lembranças de vida?

Em que seus pais trabalhavam?

O Sr. (a) começou a trabalhar com que idade?

Como foi sua infância?

Quais as alegrias vivenciadas pelo Sr. (a) durante sua vida?

Quais as dificuldades enfrentadas na vida pelo Sr. (a)?

Onde o Sr. (a) aprendeu a pescar?

Como foi que o Sr. (a) aprendeu a pescar?

Que tipos (ou modalidades?) de pesca o Sr. (a) faz?

Como foi que o Sr. (a) aprendeu a pescar com este instrumento?

É o Sr. (a) mesmo quem confecciona este instrumento de pesca?

Como é feito este instrumento de pesca?

Que materiais são utilizados para a feitura deste instrumento de pesca?

E antigamente, com que materiais este instrumento de pesca era feito?

Como é coletado o material para a feitura deste instrumento de pesca?

Quem participa da busca do material?

Quanto tempo leva para coletar o material?

Que tratamento é dado ao material para feitura do instrumento de pesca?

Quem tece ou quem constrói o instrumento de pesca?

Quanto tempo leva para tecer ou construir o instrumento de pesca?

Onde é feita a tecedura ou construção do instrumento de pesca (ambiente)?

O que conversam enquanto tecem ou constroem o instrumento de pesca?

Como é feito o assentamento do instrumento de pesca?

Que ferramentas são utilizadas para o assentamento do instrumento de pesca?

Onde o instrumento de pesca é assentado?

Quem assenta o instrumento de pesca?

Qual o melhor lugar para a colocação/utilização do instrumento de pesca?

Como o instrumento pega o pescado?

Que peixes são capturados com este instrumento?

E antigamente, que peixes eram capturados com este instrumento?

Há quanto tempo o Sr. (a) faz a pesca com este instrumento?

Por que o Sr. faz a pesca com este instrumento?

Por que nomes eram (ou são) conhecidos os pescadores que usam este tipo de instrumentos?

Este instrumento desperta ou despertou interesse na comunidade?

Em que período do ano é feita a pesca com esse instrumento?

Quanto tempo dura este instrumento depois de assentado?

Quando o instrumento apodrece o que o Sr. (a) faz com ele?

E a despesca, quando ela é feita?

Quem faz a despesca?

Como é feita a despesca?

O Sr. (a) poderia fazer um desenho deste instrumento aqui no papel?